目　　录

前言

聆听音乐作品有两种态度

第一种为随心所欲、来去自由的态度。我们打开声源，并不只专心于此，同时还做着其他的事情。这时，音乐给我们营造一个背景，制造一种气氛，是紧张的工作之余的一种消遣。

第二种是专心聆听、别无旁涉的态度。大家知道一心不可二用的道理。做任何事情要想深入进去，专心致志大概是必备的前提条件。全神贯注地聆听，既把音乐当成一门学问来学习、研究和探索，又把音乐当作启迪智慧的美的享受，目的是为了更深入透彻地理解人类创造的奇妙的和谐。

这样说并没有褒此抑彼的意思。如同人的口味是萝卜、青菜各有所爱一样，对待音乐的态度，每个人都有选择的自由。何况如今社会发展迅速，事物繁多，生活节奏加快，音乐只是众多娱乐方式之一种，喜爱与否，各随自便。

马克思有言："对于非音乐的耳朵，最美的音乐也没有意义。"信哉斯言！对于音乐知识的了解可以有助于理解音乐。

门德尔松在一封信中曾经谈到音乐的意义。他说："关于音乐

众说纷纭，但很少说到要害处。在我看来，语言文字代替不了音乐，也说明不了音乐。如果可能，我们就不需要音乐了。人们常常抱怨说：音乐太含混模糊，耳边听着音乐，脑子却不清楚该想些什么；反之，语言是人人都能理解的。但对于我，情况却恰恰相反，不仅是就一段完整的谈话而言，即便是只言片语也是这样。语言，在我看来，是含混的、模糊的、容易误解的；而真正的音乐却能将千百种美好的事物灌注心田，胜过语言。那些我所喜爱的音乐向我表述的思想，不是因为太含糊而不能诉诸语言，相反，是因为太明确而不能化为语言。并且，我发现，试图以文字表述这些思想，会有正确的地方，但同时在所有的文字中，它们又不可能加以完全正确的表达……”

俄国思想家别尔嘉耶夫在其《思想自传》中对音乐另有一番评述，他的看法尽管稍嫌偏颇武断，仍不乏启人深思之处。他说：“我是一个并不很喜欢音乐的人，对音乐没有充分的认识。我的听觉不好，音乐记忆也不好，演出的音调从我这里很快溜走。我不能参与那些喜欢音乐和进行音乐评论的人们所进行的谈话。其实，这些人未必有能力欣赏音乐，因为他们过于喜欢评论音乐作品及它们的演出了。一般而言，评论不是艺术享受，艺术欣赏完全不是专家对艺术所作的评判，也很少是在行的人对艺术的判断。因此，尽管我没有多少音乐细胞，音乐却深深地震撼我的本质，克服沉重的情绪。在这种情况下，我宁可沉入真正音乐的自发性之中，也不愿体验我的本质的创造热情，这时我仿佛进入了另一个世界。不过，与此同时，我也批评音乐在人类文明中的作用。这种作用不仅是肯定的，而且是否定的，由于音乐，欧洲的资产阶级得以很快地无任何努力而只用 20 法郎便可进入天上的世界。当然，音乐本身是无罪的，悲剧性的和饱受痛苦的贝多芬并不为欧洲资产阶级游手好闲的享乐而创作。”

我们不必指望依靠语言文字来真正地完全理解音乐。语言文字只能起到帮助我们了解作品背景，增长音乐知识的辅助作用。我十分赞成曹利群先生在《缪斯的琴弦》一书中所说的：听众“不要被一些名词所吓倒，什么节奏、旋律、和声、音色、织体、结构，这些都是可以弄懂的。关键在于你要去听”。我在此补充一句，一遍专心致志的聆听胜于十遍浮皮潦草的过耳。

这本介绍弦乐常识的小册子正是在曹利群先生的鼓励和支持下动笔的，在许多细节上曹先生给予了指导，并将他所写的有关罗斯特罗波维奇的手稿慷慨地供我使用，在此谨表深挚的谢忱！

本书试图勾勒弦乐演奏艺术发展演变的一幅全景图画，重点放在介绍 20 世纪演奏名家的艺术成就上，评判的主要依据是唱片及相关资料。外文译名一般以《牛津简明音乐辞典》为准。所使用的引文或采自书后所列诸书，或由笔者擅行自译。力求通顺，于原文删繁就简者所在多有；所用杂志、报刊上的短文未能一一论列，敬祈原宥。

一、音乐空前发展的历史背景

声音与生命同在。有机生物的诞生由千变万化的响动来宣布。大千世界从渺小的花草到浩瀚的海洋，都有自己的节奏和律动。寂静的背后，是原子的裂变和分子的组合；喧嚣的核心，是绝望的沉寂和痛苦的缄默。人类走过千年万载，从无所知到有所求，其间经历了多少磨难和困苦！

公元1453年5月29日，伴随着隆隆的炮声，奥斯曼帝国的战士们在真主的感召下，奋勇冲向东罗马帝国的最后一个堡垒——君士坦丁堡。倾刻之间，东罗马帝国崩溃了，古代世界分崩离析。在欧洲，惶恐不安的情绪多年后方才缓解下来。各地原本已然各自为政的割据势力加紧招兵买马，建立巩固自己的政权。社会上，世俗的力量在上升，教会的威信在下降。由于权力的分散和权威的丧失，对思想自由的限制逐渐力所不及，科学研究日渐盛行，对理性的信仰开始取代对神明的膜拜。

经过了一个多世纪艰难探索的岁月，欧洲终于迎来了奇伟壮

丽的文艺复兴。这是一个在科学、哲学、文学、艺术诸多领域百花争妍，纷纷奏响知识就是力量的凯歌的新时代。伽利略在研究自由落体的过程中，率先发现了加速度这个奇妙的概念。从此，欧洲如同带上了加速度的火车头，只争朝夕地向前飞奔，把古老、神秘的东方渐渐地抛在了后面。

1601年，莎士比亚的名剧《哈姆莱特》上演，对人在世界上的存在状况的思考，对人自我灵魂的反思诘问，贯串此剧始终，取代了往昔虚无缥缈的神仙之境，仕女之情。现代意义上人的觉醒已经开始。

正是在这样一个个性开始受到重视，开拓、进取、一往无前成为时代主旋律的大背景下，音乐受到了越来越多的欢迎和热爱，获得了突飞猛进的发展。

长期以来，西方音乐一直主要为宗教服务。器乐的主要任务就是为教堂会众对上帝的赞美合唱作伴奏，在乐谱上一般没有专设的独奏声部。它们时而汇合在一起，时而轮流交替地演奏，色彩平淡、单调。因此，不寻找新的器乐演奏的途径，音乐的发展是没有出路的。

音乐的发展，如同其他各门学科一样，经历了一个由简单到复杂的过程。只是音乐的起步比较晚，在诗歌、绘画、雕塑这些姊妹艺术已经长大成人之际，音乐仍然在蹒跚学步。17世纪，音乐艺术开始向前迅猛推进，其势之亟，令最有洞察力的预言家也不知所措。18世纪，音乐艺术更以排山倒海之势全面开花结果。以至进入19世纪，已经和诗歌、绘画等各门艺术平起平坐、并驾齐驱了。再后，更是后来者居上，在19世纪下半叶和20世纪初期盛极一时。

管弦乐队组织结构，如同任何一门精密科学的构成一样，一方面强调集体协作，另一方面强调个人奋斗。这是西方世界在近

现代领先于其他民族的双刃剑，两者缺一则堕于偏执。因此，一定要把西方音乐的发展置于自然科学和社会科学综合发展的大背景下来考察，才能够得到透彻的理解和阐释。

弦乐家族是管弦乐队的基石。在经过了无数次的试验之后，18世纪开始逐渐形成我们今天意义上的弦乐声部组合。

作为当今世界上拥有最多爱好者的艺术，音乐以其多样化的风格超越了听众年龄和国籍的限制，冲破了时间和空间的阻隔，日益成为人类不可缺少的共同财富。不管是阳春白雪，还是下里巴人，仁者乐山，智者乐水，高雅之音和者不寡，通俗小调喜者尤众。

置身于这样的时代，弦乐演奏必然展现出璀灿的艺术之光。

二、弦乐器起源及其基本性能特征

我们把以弓毛擦奏琴弦引起声音共鸣的乐器统称为弓弦乐器，也就是常说的弦乐器。

说起弦乐器产生的历史，可以追溯到遥远的过去。希腊神话中最喜欢摆弄乐器的神祇是阿波罗，他最擅长的里拉琴大致像个小竖琴的样子，是以手或者拨片拨奏琴弦的。专家们认定，里拉琴是现代许多种乐器的祖先，如吉他、弦乐器等等都是。实际上，我们至今未能查明弦乐器的确切由来。专家对此的看法也不一致。17世纪想象力丰富的古提琴演奏家约翰·卢梭，认为早在地球上最初有人出现的那个遥远时代，就已经有弦乐器产生。他说亚当在伊甸园中的林荫道上漫步，愉悦地演奏着手中的古提琴。美好倒是美好，只是未免过于异想天开了。我们根据常识推断，人类首先学会利用自己的嘴巴吹口哨，进而才会想到把一片树叶含在口中发声，才会想到吹笛子，吹排箫，才会学用手指拨弄里拉琴，手拨痛了，才想到代之以拨片。这之后，才可能出现利用弓毛擦

奏琴弦的乐器。这么说来，在古代世界，在不同的区域，各自独立发展起来了民间广为流行的弓弦乐器，这些古老的提琴一般有六根弦，坐着演奏，琴搁在演奏者的左腿上。叫法尽管不一样，原理则是相通的。

我们且来看看各地对弦乐器不同的称谓。民间传说把古印度的拉弦乐器“拉瓦那斯特隆”说成是距今五千年前的锡兰国王拉瓦那发明的，以后，慢慢传到西方去的；阿拉伯人声称他们的弓弦乐器“列巴布”是由摩尔人带到西班牙去，再流传到欧洲各国去的；斯拉夫人认为，自从远古以来，小提琴在他们中间就是一件真正的民间乐器，许多波西米亚和西里西亚的移民把小提琴带到意大利去，在那里，它获得了“手式里拉”的外号。可以看出，弓弦乐器是在许多民族的生活与劳动实践中产生出来的，它们的名称式样各各不同，容或相互间有借鉴与交流。但是，弦乐器发展成今天我们熟悉的这个样子，只是从16世纪下半叶方才开始的。

那时在意大利一个叫克雷莫纳的市镇上，出现了许多手艺世代相传、以制造提琴谋生的家族。其中有个家族叫阿玛蒂，在提琴制造工艺上进行了许多变革。尼古拉（1596—1684）是阿玛蒂家族中最杰出的代表，他的弟子中最出色的是斯特拉迪瓦里(1644—1737)。斯特拉迪瓦里在1667年前后，开始自立门庭，在1700—1720年间制造了几把最佳提琴，有女高音般的音质。后来的提琴制造家大都采用他的制造方法，但是没有一个人在工艺和音质方面超过他所制造的乐器。其他著名的提琴制造家族还有瓜达尼尼和瓜乃利等。瓜乃利家族中最杰出的成员叫朱塞佩（1687—1745)，也就是通常所称的德尔·吉苏。他的名声仅次于斯特拉迪瓦里。帕格尼尼、伊萨伊、海菲茨和斯特恩使用的琴都是瓜乃利·德尔·吉苏制作的。德尔·吉苏琴更加便于演奏，它的音质丰满、

洪亮，有更多的浪漫主义热情。但它的声音不如斯特拉迪瓦里琴那样有修养。斯特拉迪瓦里琴的声音更加有灵性、纯净、细致，有更多的音色变化。与此相适应的是16世纪所使用的粗笨的琴弓也逐渐地得到改善。到了18世纪末著名的法国制琴名师弗朗索瓦·土尔特手中，出现了今天我们所熟悉的琴弓的样子。

在早期宗教音乐的伴奏形式中，弦乐器所占的地位非常不稳定，经常是可有可无、任意变动的。直到克雷莫纳人蒙泰威尔第的出现，才改变了这种情况。蒙泰威尔第的主要功绩在于：他建立了当时所理解的管弦乐队，并且明确了各类乐器形形色色的组合与效用。他在自己的歌剧作品中，把乐器划分为弦乐器和管乐器两组，把旋律划分为伴奏的和主导的两类。今天，尽管蒙泰威尔第管弦乐队里的乐器大多已遭淘汰，他为管弦乐队建立固定组合的作法，却保留了下来。大约在1640年前后，大提琴和低音提琴开始加入管弦乐队，这两种乐器排挤掉陈旧的古提琴，为自己争取到更加牢固的地位，第一次确立了至今仍广泛采用的“五重”弦乐器组合形式，即第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴。

弦乐器是旋律乐器，均以纯五度或四度定弦，采用五度相生律。演奏半音时，音程紧密，如奏升C时，把按升C的手指紧靠D，以便求得大调的感觉；奏降D时，把按降D的手指紧靠C，以便求得小调的感觉。升C与降D并不相等，而对于采用十二平均律调音的乐器（比如钢琴）来说，这两个音是同一个黑键。在弦乐演奏中，半音还有大半音与小半音之分，即人为半音与自然半音。凡音名不同而有半音关系者为小半音，如E—F（咪—发），两个按弦的手指要靠紧，要有摩擦的感觉；反之，凡音名相同，因升降号而发生半音关系者是大半音，如G—升G（索—升索），两个按弦的手指距离稍微松一点，不需要有摩擦的感觉。这就是说，

升发比降索高一点，其间的距离约为全音的九分之一。调性感觉说起来很枯燥，但是使用恰当，在听觉上能够给我们带来贴切的感受。作曲家在写作转调时，心中有明确的目的和意图，从小调转向大调，可能代表情绪从阴郁转向明朗。这就需要演奏者有足够的调性感觉，要让听众一下子就感受到情绪上的变化。

小提琴　小提琴的外形有点像一条猪腿，在指板上装着四根琴弦，琴弦一端旋紧在螺旋形琴头上，另一端跨过琴马搭在弦枕上，在腹板两侧分别镂刻着相向对称的斜体拉丁字母“f”形的洞孔，即“f孔”，弓在琴弦上摩擦运行发出声音，通过中空的琴箱从这对“f孔”内传出。从小提琴的英语外号fiddle中可以看出，小提琴是起源于民间的，一开始不大受重视，玩小提琴的人被称做fiddler，也就是二流子、不务正业的人，甚至是个欺诈者。英语中的成语fiddle—faddel的意思是无聊的事情，可见玩小提琴是百无聊赖时做的事情。

小提琴的四根琴弦按五度调音，从低往高依次是g、d、a、e。最外边的一根琴弦调定为g音，声响紧张、激昂而富表情，有时兼具严峻、神秘诸种情感。布鲁赫的《g小调第一小提琴协奏曲》就是从这个美妙的音响开始的。帕格尼尼的《摩西主题变奏曲》整个都是在这根弦上表达崇高的豪情，不过为了追求特殊的紧张度，将这根弦调高了半音。

中间的两根弦（d和a），音响温雅一些，通常用来表达温柔、诗意、深情的旋律。罗马尼亚小提琴家齐普里安·波隆贝斯库在中国风靡一时的《叙事曲》中，就有一大段d弦上的旋律，如同在凄凉地哭诉自己悲惨的身世。埃尔加献给新婚妻子的《爱的致意》又用这两根琴弦来倾诉柔情蜜意。

最里边的e弦，清亮、华丽、激越，具有耀眼的光辉。门德尔松e小调协奏曲第一乐章热情洋溢的主题，就是从e弦上喷涌而出。

小提琴每根弦上的音响，都带有独特的色彩。这样就使小提琴的音响调色板丰富了起来。不过，小提琴是因弓毛的摩擦运行而发音的，因此，没有琴弓的帮助，这一切还是不可能的。琴弓与琴弦的接触点不同，再加上运弓压力和速度的变化，弓毛与琴弦角度的变化，这些因素综合起来，可以带来千变万化的音色。

小提琴家把运弓的方法叫做弓法。运用不同的弓法，可以取得多种多样的音质和音色。因此，没有一位杰出的小提琴家不对弓法进行深入钻研的。下面我们把常用的弓法介绍一下。需要说明的是，这些弓法也同样适用于其他弦乐器。

分弓，是一次运弓方向（称作上弓和下弓）的运动只拉响一个音的弓法。它是一切弓法技术的基础。圣·桑的《第三小提琴协奏曲》第一乐章开始处，独奏小提琴进入时就是连续运用分弓，来达到紧张不安的效果。分弓达到极快的速度，就会自然而然的产生跳弓。门德尔松在《仲夏夜之梦》中烘托小仙女轻盈熙攘的气氛，弦乐用的就是这种弓法。用分弓拉奏完一个音后稍稍停顿一下，产生顿挫有力的印象，这种弓法叫做顿弓。柴科夫斯基《第六交响曲》中的进行曲乐章，就用顿弓来渲染昂扬奋进的情绪。

与分弓相对，用一弓连续拉奏两个以上的不同音高的音符的弓法就是连弓。连弓体现的是平静、圆润和持续的音流，它把音符之间的棱角磨得像鹅卵石一样光滑。斯美塔那的《沃尔塔瓦河》就用连弓表现河水涓涓不息的流淌。

把连弓与分弓结合起来，可以派生出许多种高难度的弓法，如连顿弓，就是在一弓之内奏出一大串音符，听起来这些音符又是跳动的感觉。维尼亚夫斯基的连顿弓十分辉煌，他仅用上臂，手腕僵直到刚直的程度，海菲茨在演奏《跳跃的霍拉舞曲》时，仅用上半弓就能够拉出长长的一大串音符，活像罗马尼亚民间杂耍艺人的表演，引得后来的小提琴家竟相模仿。

小提琴的弓法细分还有许多，但是作为听众，一般能分辨出以上这几种也就足够了。因为小提琴表情达意的手段虽多，常用的却也有限，而且万变不离其宗。

小提琴除了本身固有的抒情美质之外，还向其他乐器借鉴了许多技法，如左手拨弦即是一例。在乐队中，通常是用放下琴弓的右手拨弦。到了独奏家手中，则改为左手既要按弦，同时还要拨弦的繁难的技法。在帕格尼尼的第24首随想曲中，模仿吉他的左手拨弦颇出风头，听起来甚至有四根弦切切如急雨之感。小提琴还有所谓自然泛音与人工泛音，前者是以左手手指虚按琴弦拉奏发音，后者是以左手食指实按琴弦，小指虚按琴弦，拉奏发音，其声如牧笛；连续使用，同样能达到如墓地中幽灵游荡的效果。马勒《第一交响曲》开始处，使用弦乐器高音上的自然泛音，刻划晨光曦微，阳光穿透高密的树叶丛洒在童话般迷朦的维也纳森林中的景象。此外，把琴弓靠近琴马或把琴弓靠近指板，都会取得某种特殊的效果。比如，绰号狩猎的《第九首随想曲》，帕格尼尼注明要用琴弓靠近指板来演奏，寻求长笛的音色，再用琴弓靠近琴马演奏，模拟圆号的回声。

在交响乐队中，弦乐器所占数量最多，而小提琴在其中即占有一半之席。就是说，第一和第二小提琴加起来，就有中提琴、大提琴和低音提琴的总数一样多。这种得天独厚的地位，主要来自于它在音域上的优势。

中提琴 中提琴就像是放大了一号的小提琴，也是按五度调音。它的四根弦比相应的小提琴琴弦低一个纯五度，其中有三根琴弦为两种乐器所共有，发音也完全一致。但是，中提琴的音响听起来和小提琴完全不同，中提琴比较沉着，带点鼻音，像是一位很严肃的学者在谈论严肃的话题。在乐队中，中提琴常常扮演内声部的主角，它总是支持着纵情高歌的兄弟姐妹，自己像个甘

做默默奉献的人。中提琴在历史上一直不大受重视，即使像贝多芬这样善于开发乐器独特个性的大师，也满足于把中提琴保持在从属声部的水平上。这种状况甚至影响到学生学习中提琴的热情。总有这样的说法，学不成小提琴的人迫不得已才转而改行搞中提琴。仿佛中提琴是件蹩脚的乐器，只配给庸碌无能的提琴家使用。事实当然不是这样。法国大革命时期的代表性作曲家梅雨尔在他的歌剧《乌达尔》中，自始至终不用小提琴，而是把弦乐的基本的和最高的声部交给中提琴演奏。这个创举也许激发了柏辽兹的创作欲。28年后，也就是在1843年，柏辽兹写下了他的《哈罗尔德在意大利》,这部作品是柏辽兹题献给帕格尼尼的带中提琴助奏的交响曲。但是帕格尼尼嫌独奏中提琴声部过于沉寂，始终未予问津。这部作品后来是由帕格尼尼的学生西沃里予以首演的。其实，《哈罗尔德在意大利》是柏辽兹惨淡经营之作，中提琴在里面扮演标题上的主人公，落落寡合，却有一肚皮说不完的心思。换了小提琴作主角，未免过于耀眼；大提琴呢，又过于伤感；中提琴则深沉感人正合适。这部作品在19世纪的中提琴文献中可说是独步一时。不过话说回来，中提琴在历史上地位较低，还真和自身有几分关系。我们知道，小提琴和大提琴都是在制琴名师斯特拉迪瓦里的手中定型的。中提琴却没有这样的福气。中提琴的尺寸在很长时间内都没有一个大致的认同。不是你嫌我做的大了，就是我嫌你做的小了。法国19世纪上半叶的制琴名师维柳姆，曾经制造了一批音响丰满有力的中提琴，可惜由于尺寸偏大未得到好评，被束之高阁了。19世纪末，特蒂斯（1876—1975）奋起从事中提琴演奏事业，终生不辍。他设计制造了十六又四分之三英寸的特蒂斯型中提琴，算是给中提琴定下了一个相对合适的身材。

大提琴　我们无法确切地说出大提琴是何时何地产生的。音乐史上形成的相当牢固的定见，认为大提琴源自古老的“脚式提

琴”。这种“脚式提琴”装有六根琴弦。这些琴弦的调弦法各式各样，其中有一种近似于大提琴的调法。这种六弦古琴曾经长期和大提琴竞争排斥，但到如今只是在欣赏舒伯特所作《吉他形大提琴奏鸣曲》时，我们才想起它的辉煌的往昔。最早创造大提琴的名师，还没有十分确定地设计出这种乐器的正确尺寸，但是，他们指出了一条发展大提琴的正确途径。到了斯特拉迪瓦里手里，他把大提琴的尺寸稍加缩小，找出了相互间正确的比例关系，确立了直到今天一直被采用的大提琴式样。

大提琴的音响比中提琴低一个八度，四根弦发出c、g、d、a四个空弦音。大提琴的音域非常宽广，它的每一根琴弦都有其独特的音响色彩。它的低音区相当于深沉的男低音，音响极为饱满，有时简直有种粗硬的感觉。大提琴中间两根弦的音区，适于表达婉转悦耳、温暖和煦的音乐。最靠外边的琴弦，位于大提琴的高音区。这是大提琴最有特色的音区，表现狂热昏乱的情感、痛苦、懊悔、忧郁的沉思、昂扬奋发等等都绰绰有余。大提琴的最高音区相当于小提琴的一部分音域，只是它的声音更响亮、紧张和亢奋。在这些高音区演奏的泛音，具有纯净、清晰和迷人的特点。这从柴科夫斯基的《洛可可主题变奏曲》里可以听到。

大提琴在技术方面是十分完善的，但要想取得像小提琴那样辉煌的效果，得花费更大的力气。

大提琴的琴弦比小提琴的琴弦长得多和粗得多，演奏者需要更大的力气才能把琴弦拉响。曾经有一段时间，大提琴的琴弓比小提琴的琴弓稍短一些。不过如今，大提琴的琴弓与小提琴的琴弓已经完全一样。弓毛都是由马尾做成的，过去有部电影讽刺知识分子学非所用、脱离实际，片中老教授开口讲道：马尾巴的功能……，引起观众哄堂大笑。在此，做弦乐器的弓毛是其功能之一。不是脱离实际，实为讽刺人的人知识太少，才编出这样拙劣

的笑话。

高尔基讲到自己青年时代曾有过这样一段经历：有一次在街头徘徊，听到了一种特别的、他从未听到过的音乐。从窗口有一种陌生的声音随着一股蒸气流向街头，好像一个健壮又善良的人在闭着嘴巴哼曲子。歌词虽然听不清，曲调倒似乎很熟悉。他坐在台阶上，猜想这是有人在演奏一种非常大和令人难过的小提琴，因为听它演奏心里非常难受。有时候它奏得那么有力，好像整幢房子在颤抖，窗玻璃簌簌响。房檐滴下了冰渣，他掉下了眼泪……差不多每逢星期六他就到这屋子跟前去，但是只有一次，在春天，他才重又听到这大提琴的声音，——这一次，它几乎不间断地一直奏到深夜……

低音提琴 低音提琴的体积几乎是大提琴的两倍。这种体大笨重、携带不便的缺点，阻碍了它成为舞台上的明星。本世纪初，俄国音乐出版商别利亚耶夫对斯特拉文斯基说：这笨伯只是在马戏团中才能偶尔见到。实际情况当然远非如此。贝多芬在《第五交响曲》的谐谑曲乐章中，曾让世人领略了一回巨人的欢舞。更早些，莫扎特为男中音和乐队写下的著名的音乐会咏叹调《为了这只美丽的手》，就是用低音提琴助奏的。乔万尼·博泰西尼为小提琴和低音提琴所写的《音乐会大二重奏》灵活多变，富于弦乐情趣。尽管有这些值得示人的家当，低音提琴在弦乐家庭中仍然站在小数点以后。

现代低音提琴装有四根琴弦，顺着与小提琴各弦相反的方向各按四度调音；在演奏技术方面，低音提琴已经日臻完善，凡是其他弦乐器做得到的，它也能够毫不含糊地做到。

三、弦乐演奏学派沿革

既然弦乐器起源于民间，自然而然，技艺的传授就带有民间手艺人世代相传的特点。早期的流浪汉乐师中间曾经出现过极富才华的演奏家。但是，小提琴演奏真正形成蔚为壮观的发展态势是在 17 世纪的意大利威尼斯和博洛尼亚两大学派崛起之后。

因商业发达而繁荣热闹的威尼斯，不仅有令人眼花缭乱的狂欢节活动，而且开设了普通人都可以进去观赏的剧院，这促进了弦乐器逐渐从街头流浪登堂入室，进入富贵之家。威尼斯小提琴学派的初期领袖比亚焦·马里尼（1597—1665）建立门户，一边演奏创作，一边潜心教学。威尼斯学派接近民间演奏，注意发展小提琴技巧的表现手法。安东尼奥·维瓦尔弟（1678—1741）出生于威尼斯的一个音乐世家，早年从父学习小提琴，25 岁时进入教堂当教士，但由于先天性的胸腔疾病，两年后就不再吟经诵文了，1703 年起开始教授小提琴并举行独奏音乐会。维瓦尔弟生前显赫一时，死后却无人问津。他首创小提琴协奏曲这种乐曲体裁，

对发展小提琴的演奏技巧和乐队配器法均有重大贡献。他写的名为《四季》(由春、夏、秋、冬四首协奏曲组成)的小提琴协奏曲具有鲜明的民间特色，曲调爽朗清新，反映了他与大自然息息相通的心灵感应。他的想象力像小鸟一样展翅飞翔。这些作品至今是脍炙人口的标题音乐杰作。在建立大提琴的独奏地位方面，维瓦尔弟同样是最早的功臣之一。20世纪50年代以来，维瓦尔弟重新引起了世人的兴趣，他的大量作品得到恢复上演，形成了一个世界范围的维瓦尔弟热。

与威尼斯乐派相比，博洛尼亚学派更加强调小提琴的歌唱性。博洛尼亚是意大利的宗教圣地，是科学和艺术的中心。17世纪的博洛尼亚仍然可以处处感受到文艺复兴时期生机勃勃的新鲜空气。博洛尼亚小提琴学派追求声乐的歌唱性和表现力。人声被认为是判断声音美丑的最高准则。让小提琴像女高音那样歌唱，是博洛尼亚小提琴学派的理想。就连小提琴的音域也只用到第三把位，因为这正好是女高音所用的音域。阿尔坎杰洛·科雷利(1653—1713)是博洛尼亚小提琴学派的楷模，他生前誉满天下。库普兰、亨德尔、巴赫对他推崇备至。他的室内奏鸣曲和大协奏曲是巴洛克器乐作品的典范。根据同时代人的叙述，科雷利的演奏风格文静典雅，可是也有人说他演奏的时候，眼睛由于激动而充血，变成了火一样的红。可见，他表达感情的幅度是很广阔的。博洛尼亚小提琴家，包括科雷利在内，演奏小提琴使用的音域不超过第三把位。因此，在科雷利的晚年，已经有越来越多的高把位的乐曲片段超出了博洛尼亚学派能够适应的范围。征服这些艰深乐段的任务，落到了科雷利的学生洛卡台利和杰米尼亚尼、索米斯等人身上，洛卡台利称得上是帕格尼尼的先驱，他的24首小提琴随想曲是帕格尼尼写作自己的随想曲时的样板。这些随想曲是为洛卡台利的小提琴协奏曲而写的炫技性华彩乐段。用18世纪简

略的记谱法写成，作者的意图实在有赖于演奏家的艺术想象力的发挥。杰米尼亚尼发扬了科雷利的优秀传统，演奏更加生动感人。他写作了许多迷人的小提琴作品。索米斯曾先后师从科雷利和维瓦尔弟，故此兼有博洛尼亚和威尼斯两个学派之长，他培养出了列克莱尔和普尼亚尼等人物，对法国小提琴古典演奏学派的建立有草创之功。

18 世纪的意大利小提琴演奏家还有塔蒂尼(1692－1770)。他创作于 1714 年的《g 小调魔鬼的颤音》奏鸣曲在当时即已流传广远，这本来是一部平常的四乐章古典奏鸣曲，其非同寻常的名称据作曲家自己讲："有天晚上，那是在 1713 年，我做了一个梦，梦到我把灵魂出卖给魔鬼了。于是他就得为我办事。根据我的手势要什么都能办到。一次在我脑子里闪过一个念头，为什么不把小提琴交到他的手里呢？且看看他能不能拉出点无论怎样的好听的音乐。可是，当我听到一首美妙得出奇的奏鸣曲，而且还拉得那么精彩和熟练，即使我用最大胆的幻想也难以想象得出如此的意境，这时候，我是多么的吃惊啊！我是那么入迷、倾倒，连气都喘不过来了。我激动万分地醒来，赶忙抓起小提琴，想把梦中听到的声音保留下来，可是我白费力气。我当时写下的这首《魔鬼的颤音》奏鸣曲是我最好的作品。可是把它和曾给我带来狂喜的梦中的那一首相比，相差不可以道里计。"塔蒂尼的这部作品曾引起过许多演奏名家的兴趣，第四乐章结束部分一连串长长的双颤音，被认为是小提琴最难演奏的指法技巧之一。塔蒂尼的演奏赢得了同时代许多人的尊敬和爱戴。他的作品代表了 18 世纪意大利小提琴演奏技艺的最高水准。

乔瓦尔·巴蒂斯塔·维奥蒂 (1755－1824) 就对塔蒂尼推崇倍至。这位意大利人一手创建了法国古典小提琴学派，他当时的声誉之隆令人难以想象。贝多芬构思他那部名垂千古的小提琴协

奏曲时，一度以维奥蒂的小提琴协奏曲为创作指南。法国古典小提琴三大名家克鲁采（1766—1831）、罗德（1774—1842）和巴约（1771—1842）都不同程度地受到他的影响。罗德和巴约两人就是他的得意门生。

克鲁采和罗德先后都与贝多芬有交往。贝多芬的第九首A大调小提琴奏鸣曲一般称作克鲁采奏鸣曲。这部贝多芬题献给克鲁采的奏鸣曲气魄宏大，色彩斑斓，但据说克鲁采从来没有亲自演奏过。后来，维厄唐叹息克鲁采枉为大演奏家，有眼不识泰山。罗德倒是演奏了贝多芬题献给他的精美的G大调第十小提琴奏鸣曲。但是贝多芬听后，相当不满意于小提琴家的演奏，他把乐谱交给与罗德配合弹钢琴的鲁道夫大公，请他转交给罗德，希望他回去好好研究，下次演奏得更好一些。小提琴演奏学派发展至此，已经基本上从民间流浪状态，转化成为高等学府规范严谨的教学体系。

进入19世纪以来，一位空前绝后的传奇人物动摇了学院派小提琴教学的根基，开创了职业化演奏家的新时代。这人就是尼科洛·帕格尼尼（1782—1840）。帕格尼尼不属于正统的小提琴学派传人，他基本上是自学成材。虽然罗拉教过他，但据说只教了几个星期，便已经感到没什么可教的了。帕格尼尼私淑的是洛卡台利的随想曲和塔蒂尼的《魔鬼的颤音奏鸣曲》。他同时还掌握了演奏技艺触类旁通的诀窍，从小就会弹奏曼陀林；20岁左右坠入情网，又醉心于吉他演奏，因为他的情人是一位爱好弹吉他的女贵族。帕格尼尼因而创作了许多首小提琴与吉他的奏鸣曲。帕格尼尼获得真正的轰动，是在30岁以后。1828年他在维也纳首次演出，1831年在巴黎和伦敦首次演出。1834年起，他突然绝少露面，晚年因患喉癌而倍受折磨。但几年的职业演出已足以在全欧掀起狂热的崇拜热潮，对帕格尼尼顶礼膜拜的不仅包括凡夫俗子，也

包括舒伯特、罗西尼、舒曼、肖邦、柏辽兹和李斯特这些音乐大师。舒伯特把他的演奏称作是天使在歌唱；罗西尼说他一生哭过两回，一次是划船时乳酪掉到水里，另一次就是在听帕格尼尼演奏的时候；舒曼把他看成是浪漫主义精神的化身；肖邦以一曲《回忆帕格尼尼》来缅怀他当年在舞台上的音容笑貌；柏辽兹听完帕格尼尼的演奏感到恭敬不如从命，创作了一首带有中提琴助奏的交响曲题献给他，但帕格尼尼嫌其独奏声部不够耀眼，搁置一边；李斯特以帕格尼尼为榜样，发奋练琴，终有所成，钢琴演奏技艺冠绝古今。

帕格尼尼的影响深远广大，对不同的演奏学派都产生或积极或消极的反应。他的 24 首随想曲乐谱传到巴黎音乐学院后，教授们对于这些乐曲能否演奏持有很大的怀疑；德国小提琴大师斯波尔也对帕格尼尼不恭不敬、视为左道旁门。同时，也有许多人，如恩斯特、巴齐尼等对他的技艺如痴如醉，尽情追摹；维尼亚夫斯基临终前说道："帕格尼尼的《威尼斯狂欢节》正在伴随我走向死亡。"帕格尼尼的表演天才领导着弦乐艺术走上了一条崭新的发展道路。小提琴的炫技演奏自古有之，但直到此时，才蔚为大观。这是对人体神经系统反应和生理极限的挑战。

19 世纪的小提琴演奏名家辈出，是百花齐放、百家争鸣的局面。可惜，当时留声机尚未诞生，时至今日，我们只能借助有限的文献来了解当年的盛况。

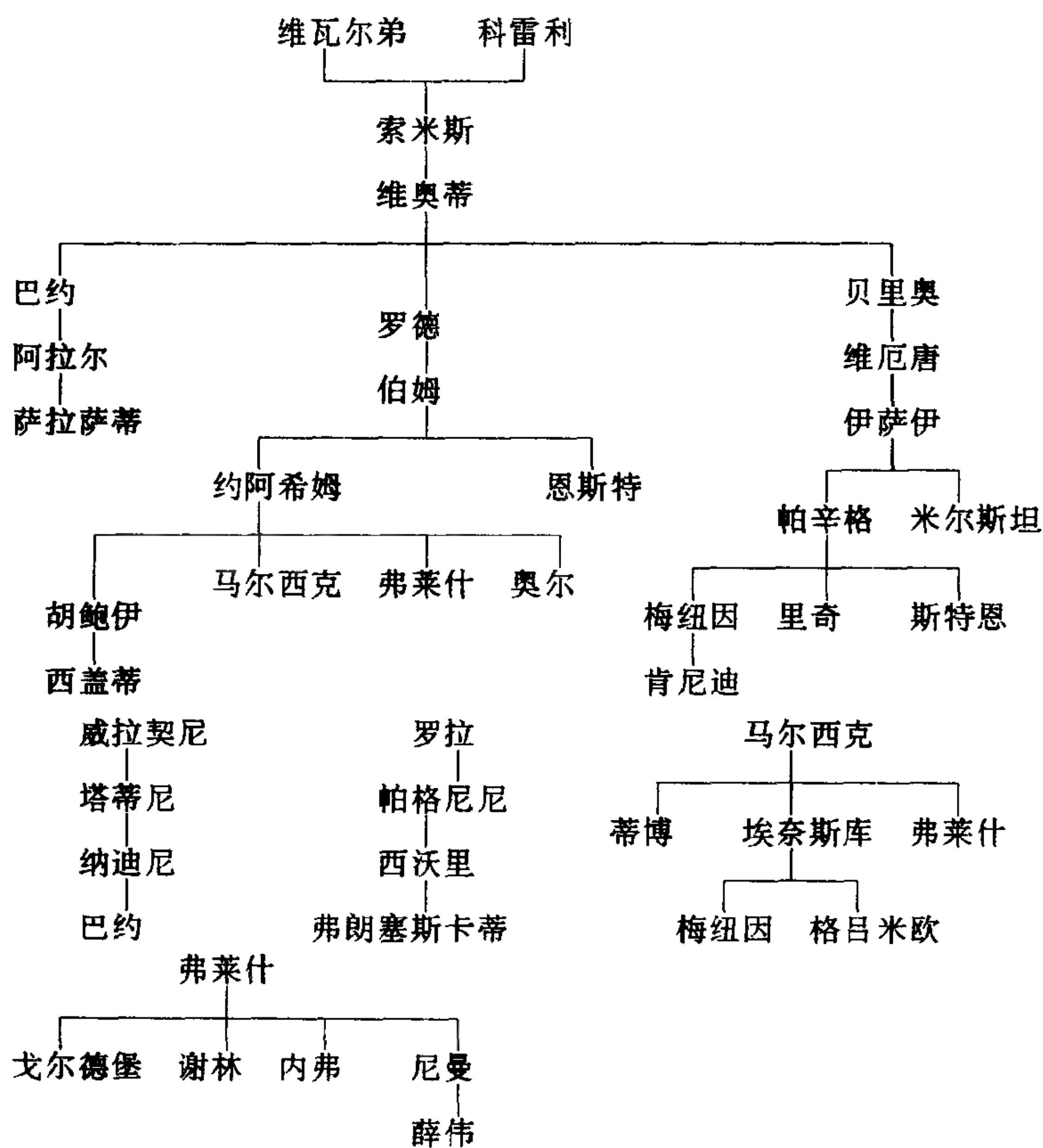
大提琴的发展要晚许多年。与海顿同时代有一位卢伊吉·博凯里尼（1743—1805）是公认的早期大提琴演奏名家。博凯里尼对大提琴的演奏技巧贡献颇多。他一共写了 4 首大提琴协奏曲，在理念和时代精神方面与海顿相近。

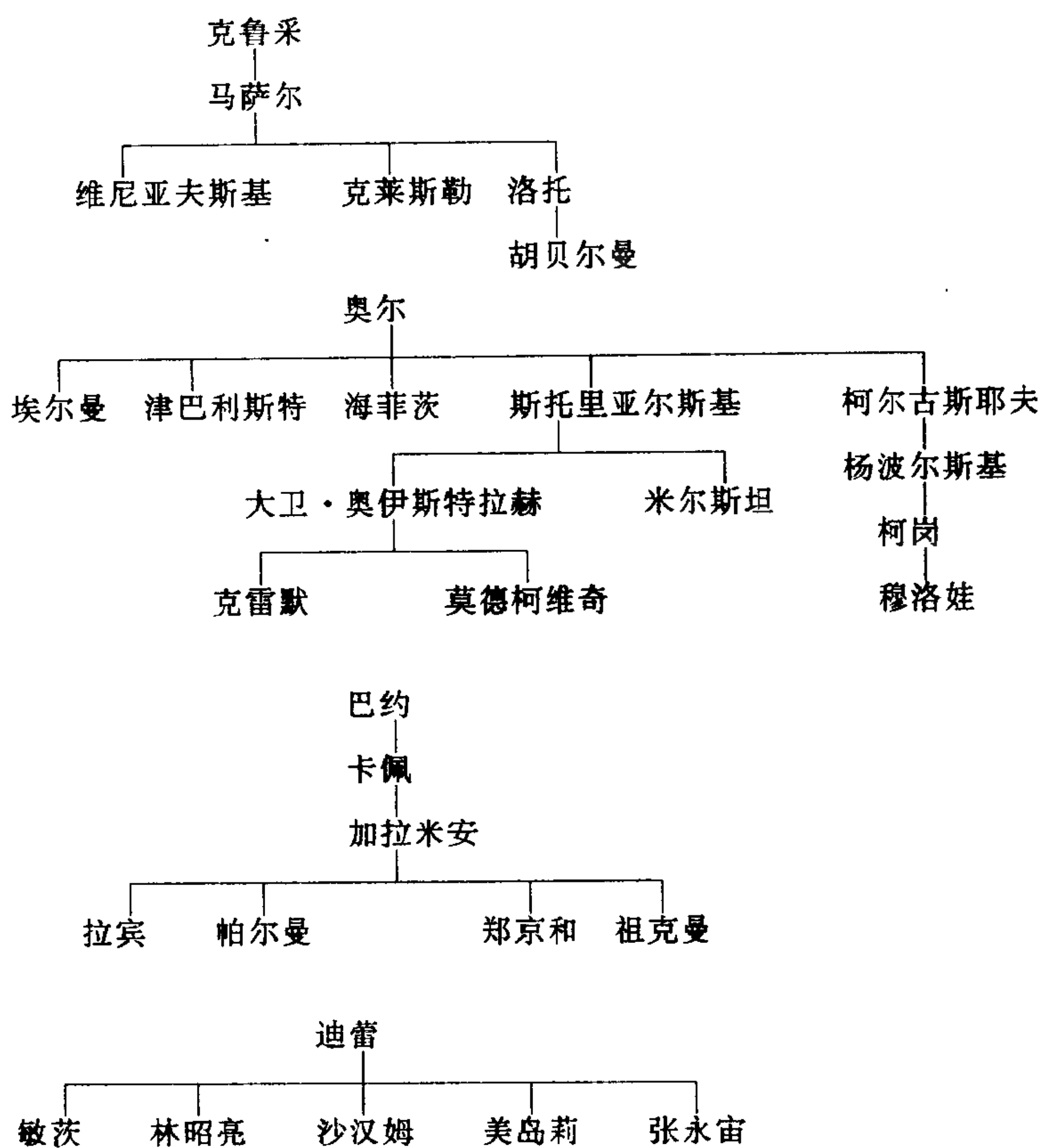
19 世纪的大提琴演奏名家有：奥古斯特·弗朗肖姆（1808—1884），法国大提琴家。青年时代曾在法国的一些剧院演奏。与小

提琴家阿拉尔及钢琴家哈莱合作在巴黎举行一系列室内乐音乐会。门德尔松和肖邦曾与他一同演出二重奏。肖邦把自己的大提琴奏鸣曲题献给他。卡尔·达维多夫（1838—1889），俄国大提琴家，作有 4 首大提琴协奏曲，罗斯特罗波维奇认为他的这些作品特别有助于培养演奏技巧。达维德·波佩尔（1843—1913）波希米亚大提琴家，布拉格音乐学院戈尔特曼的学生。先是管弦乐队的演奏员，从 1863 年起在世界众多的大提琴演奏家中间上升到最领先的地位。1868—1873 年维也纳歌剧院主要的大提琴演奏家，胡鲍伊四重奏乐团的成员。1896 年布达佩斯音乐学院从事教学。作有大提琴协奏曲 4 首和许多大提琴短曲。其中最著名的是《小精灵之舞》。

弦乐演奏学派的传承关系，我们在以后的各章中随时讲到。下面列出一张《小提琴家源流表》，供查阅参考。需要说明的是，从师学艺常常转益多师是吾师，此表为求简明，只标明了主要的师承关系，并简化了传承环节。

小提琴家源流表


维瓦尔弟
科雷利
索米斯
维奥蒂
巴约
阿拉尔
萨拉萨蒂
罗德
伯姆
约阿希姆
恩斯特
马尔西克
弗莱什
奥尔
胡鲍伊
西盖蒂
贝里奥
维厄唐
伊萨伊
帕辛格
米尔斯坦
梅纽因
里奇
斯特恩
肯尼迪
威拉契尼
塔蒂尼
纳迪尼
巴约
罗拉
帕格尼尼
西沃里
弗朗塞斯卡蒂
马尔西克
蒂博
埃奈斯库
弗莱什
梅纽因
格吕米欧
弗莱什
戈尔德堡
谢林
内弗
尼曼
薛伟


克鲁采
马萨尔
维尼亚夫斯基
克莱斯勒
洛托
胡贝尔曼
奥尔
埃尔曼
津巴利斯特
海菲茨
斯托里亚尔斯基
柯尔古斯耶夫
大卫·奥伊斯特拉赫
米尔斯坦
杨波尔斯基
柯岗
克雷默
莫德柯维奇
穆洛娃
巴约
卡佩
加拉米安
拉宾
帕尔曼
郑京和
祖克曼
迪蕾
敏茨
林昭亮
沙汉姆
美岛莉
张永宙

四、继往开来

——约阿希姆、萨拉萨蒂、伊萨伊

19 世纪下半叶，音乐在各门姊妹艺术中，已经从往昔的仆从地位一下子跃居前列。海顿身穿号衣频频求拜于达官显贵之家，巴赫低声下气、谦卑地把自己的杰作题献给雇主这类事，早已成为历史陈迹。衣食无忧的人士对音乐的热情日益高涨，以前晚上用来阅读报刊连载小说的时间现在可以花在音乐会上了。歌剧、芭蕾舞剧、交响曲在欧洲的各大城市竞相上演。从事音乐事业摇身一变成了很体面的工作，像早些年间舒伯特那样可怜兮兮，连五线谱纸都买不起、只好在菜单的背面上谱曲的事，全都不见了。不过，普通老百姓的生活水准还很低，音乐距离他们还遥远。

如果没有科技水平的迅速提高，音乐真正进入寻常百姓家，恐怕还会遥遥无期。美国发明家爱迪生在 1877 年制成了一种录下声音的装置，并且很快就在社会名流中间传播开来。勃拉姆斯在 19 世纪 80 年代就是依靠这种装置留下了自己的声音。后来，伯利纳

对这种简陋的器械进行了一些重大改进，并命名之为“留声机”。很快留声机进入商业运作。首先是歌唱家，然后是器乐演奏家，纷纷走进录音棚，使他们的歌声、琴声迅速传遍千家万户。唱片走进流通领域，使音乐真正进入老百姓的日常生活中。这极大地改变了人们业余生活的性质，并且反过来推动了音乐发展的进程。

在活跃于19世纪的小提琴大师中，约阿希姆和萨拉萨蒂是最早录下唱片的两位。他们声誉同样卓著，风格却绝然不同。

作为第一个宣告“演奏家是为了音乐作品而存在的，而不是音乐作品为了演奏家而存在”的人，**约瑟夫·约阿希姆**（1831—1907）奠定了小提琴演奏中忠实于原作的现实主义原则。

1831年6月28日，约阿希姆诞生于斯洛伐克布拉迪斯拉发附近的科普钦小城。童年在佩斯师从塞尔瓦琴斯基学琴，7岁公开演出。1841年去维也纳，先后受教于G·黑尔梅斯贝格和J·伯姆。两年后到莱比锡演出，当时的莱比锡音乐学院院长门德尔松很赏识他的才华。在致友人的一封信中，他这样称许这位年仅13岁的少年人：“据我所知，当前世界上崭露头角的有天才的青年们，没有一个能比得上这位小提琴家。我对他如此感兴趣不仅仅是因为他的表演艺术高超，而且是因为他将来肯定会成为一名出众的艺术家——如果上帝保佑他身体健康并能使他不出意外的话。

“他在作曲方面，还造诣不深，然而在演奏斯波尔和维厄唐的协奏曲上，在事前无准备的看谱演奏中（甚至在很难演奏的四重奏中的第二小提琴声部，他演奏得也是那么熟练），在奏鸣曲以及其他的演奏上，依我看，真称得起无懈可击，卓越非凡。”

在这期间，约阿希姆得到了门德尔松的挚友、德国小提琴学派的重要代表人物达维德的指导。1844年，他访问英国举行了多次音乐会；同年11月，在莱比锡与意大利小提琴名家巴齐尼同台献艺、赢得声誉，1849年，应李斯特邀请，他出任魏玛交响乐队

首席，后感到与李斯特气质难于融洽，于1853年转赴汉诺威，任宫廷乐长。1868年出任柏林高等音乐学校校长，翌年组成约阿希姆弦乐四重奏团，大力推广贝多芬的晚期弦乐四重奏，在音乐界享有崇高的威望。

约阿希姆和勃拉姆斯的相识结交，对于双方都具有至关重要的意义。1853年4月，19岁的勃拉姆斯和匈牙利小提琴家爱德华·雷曼尼结伴进行了一次短途旅行演出，勃拉姆斯从此热爱上了吉普赛音乐。作为出色的钢琴家，勃拉姆斯给雷曼尼留下了深刻的印象。当他们到达汉诺威时，雷曼尼把他介绍给自己的同胞兼同行、当时22岁的约阿希姆。那时的勃拉姆斯还没有留胡须，显得很腼腆，蓄长发，体形瘦削。在大家一再的劝说下，他演奏了几首自己的创作。这些作品引起了约阿希姆的极大兴趣。他坚持邀请勃拉姆斯见见自己的朋友、作曲家舒曼。于是，在这一年的9月30日，勃拉姆斯来到杜塞尔多夫拜会了舒曼夫妇。正如约阿希姆预期的那样，舒曼眼见了勃拉姆斯的罕见才华真是又惊又喜，撰写了《新的道路》一文加以提携。

约阿希姆的演奏崇高、宏伟，富有高贵的气度。这些和德国音乐大师的艺术理想投缘契合，使他成为19世纪演奏巴赫、莫扎特、贝多芬、舒曼和勃拉姆斯作品的最高权威。

1905年，约阿希姆灌录了寥寥可数的几张唱片。这时，他已经73岁，但是演奏中的权威与活力栩栩如生。他把勃拉姆斯的21首匈牙利舞曲全部改编成小提琴和钢琴演奏版本，完全保留了原作的神韵。著名的第五号匈牙利舞曲他留下了唱片。一听，即为其肌理之劲道而折服，体现勃拉姆斯独有的紧张度首屈一指。率先示范性地演奏巴赫的独奏奏鸣曲和帕蒂塔是约阿希姆的一大功绩。他录有b小调第一帕蒂塔中的布列舞曲，苍劲雄浑，第17小节中的A音用泛音演奏，比别人实指按弦听起来还结实！

约阿希姆写了许多小提琴曲。最著名的是第三匈牙利民歌主题协奏曲。他把舒伯特的《大二重唱》改编为管弦乐曲，现在有时可以听到。

约阿希姆认为，演奏家的艺术修养和广泛的涉猎密不可分。他的演奏实践还包括弦乐重奏曲等等，像勃拉姆斯的许多弦乐重奏曲，就是由约阿希姆组织乐手率先演出推广的。他对作曲家构思透彻的理解，忠实的表现和塑造艺术形象的技巧，对 20 世纪的弦乐演奏产生了巨大的影响。

巴布罗·萨拉萨蒂（1844—1908）被同时代人誉为小提琴家中的夜莺。他出生于西班牙潘普洛纳一户贫寒之家，父亲是军乐队的小提琴手。5 岁，萨拉萨蒂开始向父亲学习小提琴，8 岁即公开表演，10 岁到马德里拜师求教。一个偶然的机会，他被召到宫廷演奏，获得女王的赞赏，得到一笔奖学金赴法留学。1856 年，他到巴黎音乐学院师从阿拉尔学琴，1859 年结业时囊括小提琴、和声和视唱三门学科的一等奖，创该院有史以来学生成绩的最佳纪录。

离开巴黎音乐学院以后，萨拉萨蒂开始了长期的旅行演出生涯。他的演奏风格轻灵飘逸，音质纯净，音色甜美，技巧完善，刻划尽致。弗莱什认为他完全代表着崭新的演奏家类型。他积极宣传音乐创作的新成就，对小提琴演奏的发展起了重大影响。许多小提琴作品都是受了他的演奏魅力的感染，根据他的风格特点创作的。比如，拉罗的《西班牙交响曲》和《f 小调小提琴协奏曲》、圣·桑的第一和第三小提琴协奏曲、《引子与回旋随想曲》和《哈瓦纳斯》、布鲁赫的《苏格兰幻想曲》和《第二小提琴协奏曲》、维尼亚夫斯基的《d 小调第二小提琴协奏曲》、德沃夏克的《玛祖卡舞曲》等等都是题献给他的名作。

萨拉萨蒂自己创作的《流浪者之歌》和《卡门幻想曲》位于古今中外最流行的小提琴曲前列。他的8首西班牙民间舞曲是小提琴炫技派乐曲中价值连城的珠宝。另外，还有力度非凡的《巴斯克随想曲》和清秀活泼的《引子和塔兰泰拉舞曲》等名作传世。萨拉萨蒂最擅长表演炫技派乐曲和他自己的创作。他留下的唱片有，巴赫E大调独奏组曲中的前奏曲，和他自己创作的《流浪者之歌》、《引子和塔兰泰拉舞曲》、《巴斯克随想曲》等几张。录制这些唱片时，他已经将近60岁。可以说，技艺仍然不减当年。轻盈活泼、细腻雅致的艺术趣味透过朦胧的录音清晰可辨。他的演奏风格与约阿希姆完全不同，在作品的解释上两人各持己见，乐坛曾有过热烈的争论。一般认为，他演奏的门德尔松协奏曲再好没有，贝多芬、勃拉姆斯的作品他拉起来则清秀有余，气魄不足。

萨拉萨蒂一生没有结婚，他诚心实意地把自己的时间和精力献给了小提琴演奏事业。他还是趣味高雅的古董文物收藏家，死前把积攒下来的大部分财物捐给了艺术机构和慈善组织，把生平收藏的艺术珍品移交给故乡潘普洛纳保存。他创作的色彩绚丽、热情似火的作品，值得更多的小提琴家演出。

高挑的身材、浓浓的双眉下闪动着两颗黑亮的大眼睛，头发整齐地梳向后面。往台上一站，翩翩的风采引来无数艳羡的目光。他的巨大的表演才能和他伟岸的身材相得益彰。如同歌唱巨人夏利亚宾一样，都属于声情并茂、才华丰瞻的一代英才。

1858年7月16日，**欧仁·伊萨伊**（1858—1931）出生于比利时列日。4岁，他开始随父亲学习小提琴。1866年8岁时考入列日音乐学院，不久因家贫辍学。1872年，著名小提琴家维厄唐听了他的演奏大为欣赏，力劝他重返音乐学院学习，并将他介绍给著名教授马萨特。他在马萨特指导下，进步神速。1873年就在学

院的比赛会上赢得金牌奖。1874 年转学到布鲁塞尔音乐院，先在维尼亚夫斯基班上学习两年，接着又从维厄唐学习两年，后者非常喜爱这个学生，曾给予精心指导，对他的成长起了很大的作用。1879 年在柏林比尔舍乐队工作，不久担任乐队首席，有时也担任独奏，他的精致表演赢得了著名音乐家约阿希姆、李斯特、安东·鲁宾斯坦等人和当地的音乐评论家一致的赞扬，由此逐渐成名。1881 年他辞去乐队的职务，和安东·鲁宾斯坦去斯堪的纳维亚一带旅行演出，后又到俄国各地演出，都获得成功。1885 年与著名的科洛纳乐团合作，在巴黎演出拉罗的《西班牙交响曲》和圣·桑的《引子与回旋随想曲》赢得了很高的声誉。他的演奏不落陈套，风格清新，气质爽朗而高尚，感情恳切，有火一般的活力，构思新颖，善于运用速度自由，一切变化转折都经过精密的安排，然而又使人感到自然纯真。这些特点使他的演奏具有巨大的魅力，到处取得辉煌的成功。1886 年他返回比利时担任布鲁塞尔音乐学院教授，在该院主持小提琴教学一直到 1898 年，在此十余年间举行过无数次音乐会，介绍了大量比、法作曲家的新作品，现在驰名世界的弗朗克的 A 大调小提琴奏鸣曲和肖松的《音诗》都是他首次演出的。1912 年 1 月 8 日在柏林举行音乐会，专程来听他演奏的小提琴家有：克莱斯勒、埃尔曼、弗莱什、马尔托、布尔梅斯特、佩奇尼科夫等。可见他当时在乐坛上的号召力。

第一次世界大战期间，伊萨伊在英国举行多次义演救济比利时难民，并到前线慰问演出。1916 年冬季返回祖国，晚年把主要精力放在作曲方面。1924 年完成了 6 首独奏小提琴奏鸣曲，这是他的代表作。此外，还有一首大提琴协奏曲、一首帕格尼尼主题变奏曲、幻想曲、玛祖卡舞曲等。1927 年应邀到巴塞罗那参加贝多芬逝世 100 周年纪念音乐会，这是他最后一次在舞台上独奏演出。1929 年躺在病床上完成了他惟一的一部歌剧《矿工彼埃尔》。

1930年11月13日，比利时首都举行纪念本国独立一百周年庆祝大会，由他担任500人组成的大乐队指挥。1931年3月4日他的歌剧在列日皇家歌剧院首次演出。同年4月25日在布鲁塞尔上演。演出很成功，使他得到人间最后一次欢乐。比利时政府为了纪念这位伟大的艺术家，1937年在布鲁塞尔举办首届“伊萨伊国际小提琴家竞赛”。

伊萨伊录制的乐曲现在由Sony公司收集在一张激光唱片上。他的演奏充满了难以言传的神采。维尼亚夫斯基的《奥贝尔塔斯》浮想联翩，翘首蓝天，既有细腻的温情，又不乏悠然神伤之笔。维厄唐的《小回旋曲》是伊萨伊录制的唱片中最有灵气的一首。抒情的中段遵照作者的指示满纸忧郁，音阶式经过句欢快跳动、晶莹闪烁。伊萨伊演奏自己的作品更是热情非凡。玛祖卡《遥远的地方》表现了伊萨伊的作曲才能，音乐织体轻盈秀丽，感情委婉忧伤。

伊萨伊置身于弗朗克、肖松、福雷这些法国作曲家的音乐世界中。他的理想就是创造人间天堂。

推荐唱片：

录音全集 Sony MHK 62337

五、抒情诗人

——克莱斯勒、埃尔曼

今天，在我们的印象中，**弗里茨·克莱斯勒**（1875—1962）是一位白发苍苍、蓄着一缕胡须、颜色庄重的老艺术家。可是，在他演奏的全盛时代，他是举世瞩目的超级明星，一场克莱斯勒独奏音乐会简直称得上是一件盛事。和喜剧明星卓别林和魔术大师霍迪尼一样，克莱斯勒在公众心目中是传奇般的人物。难怪布鲁诺·瓦尔特说："克莱斯勒不是在演奏小提琴，他简直就是小提琴的化身。"

1875年2月2日，克莱斯勒诞生在维也纳一个著名的内科医生家里。他父亲对人文科学有着广博的兴趣和精到的见解。当时维也纳有识之士常常到他家聚会，西格孟德·弗洛伊德是他家的座上客。阿图尔·施纳贝尔家与他家毗邻而居。克莱斯勒在这样浓厚的文化氛围中成长，从小就表现出极高的音乐天赋。7岁时，

他进入维也纳音乐学院，从师小赫尔梅斯贝格学习小提琴，在安东·布鲁克纳班上学习初步乐理，是该院历史上入学年龄最小的学生。他在该院学习三年，1885年毕业，因成绩优异，荣获金牌奖。接着转到巴黎音乐学院从师著名教授马萨尔进修。马萨尔写信告诉克莱斯勒的父亲："我教过维尼亚夫斯基和其他许多人；但是小弗里茨一定会成为他们中间最了不起的！"克莱斯勒非常感激他的这位老师，多年后，他还得意地告诉别人："我想马萨尔是蛮喜欢我的，因为我拉琴颇有点维尼亚夫斯基的派头。"他同时还跟德利布学习作曲。两年后，年仅12岁，他参加了巴黎音乐学院的小提琴比赛，在40名比他年长的竞赛者中脱颖而出，赢得第一名，荣获罗马大奖。

从巴黎音乐学院毕业后不久，13岁的克莱斯勒偕同钢琴家莫里茨·罗森塔尔赴美演出。于1888年11月9日在波士顿举行美国首演，第二天晚上在纽约斯坦威大厅演奏了门德尔松的e小调小提琴协奏曲。评论界表示了审慎的赞赏。在经过大约半年的美国巡回演出之后，克莱斯勒回到维也纳，在医科大学预科读了两年，然后又去巴黎和罗马学习美术、雕塑和艺术史。广泛的学习涉猎使他受益匪浅，不仅培养了对文学艺术终生不懈的爱好，还能够流利地讲数种现代欧洲语言，阅读古希腊和古罗马的原文经典。他虽然兴趣广泛，过着多少有几分像吉普赛人的流浪生活，但仍念念不忘和维也纳的艺术圈子保持密切的联系，与勃拉姆斯、胡戈·沃尔夫、阿诺尔德·勋伯格这些音乐家交流艺术见解。1895年克莱斯勒服了一年的义务兵役，复员后，决定重返乐坛。"因为我拉小提琴，我才是克莱斯勒，我坚信这一点。"克莱斯勒后来回忆道。前进的道路并非一帆风顺。这时即使是在他的故乡维也纳，他也被胡贝尔曼和库贝利克这样的明星级小提琴家给遮掩了。更糟的是，他申请加入维也纳歌剧院乐队（即著名的维也纳爱乐乐

团），考试却未通过，原因据说是“视奏能力欠佳”。这反而刺激了他发愤练琴，重返独奏家行列的决心。1897 年，他受到著名指挥家汉斯·李希特的邀请，作为独奏家与曾把他拒之门外的维也纳爱乐合作演出，引起轰动，德高望重的约阿希姆听了他的演出，给予高度评价。重要的聘约接踵而至，1899 年 11 月 1 日，在德国首都，与阿图尔·尼基什指挥的柏林爱乐乐团举行了柏林首演，观众席上的伊萨伊起立喝彩，欢呼新一代大师的崛起。从此，克莱斯勒作为小提琴家的地位才得到牢固确立。

1900 年，克莱斯勒重返美国，12 月 7 日与纽约爱乐乐团合作，举行卡内基音乐厅首次公演，受到美国听众的热烈欢迎。随后，他有时作为独奏家，有时与钢琴家约瑟夫·霍夫曼和大提琴家让·杰拉迪组成三重奏组，进行了广泛的巡回演出。1902 年，他来到英国，5 月 12 日与爱乐乐团合作，举行了伦敦首演。这时，经过长期坚持不懈的努力，克莱斯勒终于获得他早就应该得到的国际声誉。这一年，他与头脑睿智、意志坚定的哈里特·利丝小姐的结合，也帮助他改掉了身上懒散的习气，建立起成功的事业基础。

克莱斯勒变成了家喻户晓的名字。就如同卡鲁索之于歌唱、帕德雷夫斯基之于钢琴、卡萨尔斯之于大提琴，对广大观众而言，克莱斯勒代表着小提琴。

在漫长的一生中，克莱斯勒曾和许多伟大的艺术家合作演出。他的奏鸣曲搭档包括这些钢琴大师：绍尔、布索尼、多纳尼、戈多夫斯基、霍夫曼和拉赫玛尼诺夫。在马勒担任纽约爱乐乐团指挥期间，他是乐团的常任独奏演员；在圣·桑和布鲁赫亲自指挥下演奏他们的传世名作；许多现在已被遗忘的作品，如：哥德马克和约克·鲍温（1884—1961）的组曲、戴尔朗热（1868—1943）和谢林（1876—1939）的小提琴协奏曲都曾经是他的保留曲目。当时许多作曲家还将自己的作品题赠给他，从莱哈尔飘逸

轻灵的小夜曲到埃尔加鸿篇巨制的小提琴协奏曲，不一而足，1910年11月10日在伦敦皇后大厅，在作曲家亲自指挥下，克莱斯勒首演了埃尔加的小提琴协奏曲。据当时参加音乐会的西盖蒂报道：演出掀起了难以想象的巨大狂热。克莱斯勒面色苍白，镇定自若。这场演出的成功进一步巩固了克莱斯勒作为第一流小提琴家的地位，获得了小提琴家之王的美誉。

这是克莱斯勒的全盛时代。他曾在30天内，连开32场音乐会。以致他的至交拉赫玛尼诺夫羡慕地说："弗里茨的音乐会这么频繁，真是都不需要练琴了。"1914年第一次世界大战爆发，他被召回国服役，不久就因在俄罗斯前线负伤退伍。1915年他用英语写了一本战时回忆录《战壕四星期》在波士顿出版。写这本小册子本来是为了满足美国公众对小提琴家经历的兴趣的。没料到，1917年4月，美国参战，与奥国成为敌对国，这本书的作用反到适得其反。一夜之间，克莱斯勒成为战争歇斯底里症的牺牲品。许多诽谤者指控他用音乐会的票房收入支持奥国的战争，几家爱国组织禁止他开音乐会。1917年11月他在《纽约时报》上发表长篇声明为自己的中立立场辩护，但在几周后，尽管他的声誉不容置疑，他还是被迫取消了所有的独奏音乐会。当时在美国，反德奥的民族情绪非常强烈持久，虽然克莱斯勒1919年10月27日在卡内基音乐厅举行了成功的复出音乐会，却仍然骚扰不断。1919年12月，克莱斯勒来到康奈尔大学，当时我国著名语言学家赵元任先生正在康奈尔大学教书。他聆听了这场音乐会。根据他的回忆，克莱斯勒演奏会开始不久，剧场里的电源即被人切断，场内一片漆黑。听众立刻打开手中的电筒，向天花板照射，靠返光照明。工作人员走上台为演奏家照亮乐谱。捣乱者是一伙认为"非美国不荣誉"的退伍军人，他们与学生不断发生冲突。克莱斯勒在断电状态下整整演奏了40分钟之久。最后，警察出动，才恢复供电，

清除捣乱者。这件事是20世纪著名的剧场骚乱事件之一。

1923年，克莱斯勒来到远东作了一次大规模的访问演出。在日本，他对当地的绘画和音乐作品产生了狂热的爱好，甚至想在本人创作中采用日本音调。5月份他来到我国北京，演奏了贝多芬的《克鲁采奏鸣曲》、门德尔松的《小提琴协奏曲》和他本人的《中国花鼓》、《维也纳随想曲》等。我国小提琴界元老谭抒真先生聆听了这场音乐会。70年后，他写文章回忆当时情景："音乐会是在一个下午举行的。将近开演时，大总统黎元洪驾到。他和随从坐二楼正中包厢。随后梅兰芳和他的家属随从坐进大总统左邻包厢。音乐会时间一到，克莱斯勒和钢琴伴奏在一位外国官员模样的人陪同下，由上场门走出台来，全场响起掌声。克莱斯勒向二楼包厢昂首注视，然后缓缓俯首答谢。不是鞠躬，身体是笔直的。那时代的外国音乐家都是用这种方式向听众答谢，后来听过的津巴利斯特、海菲茨、库贝利克、西盖蒂都是如此。克莱斯勒演奏时姿态非常安闲自若，从容不迫，朴素典雅。声音好听极了。我当时学琴还很少，他演奏的曲子我一首也不知道。多少年来我常倾听克莱斯勒的唱片以便唤起当时听他本人演奏时给我留下的印象。"

我们现在分析一下克莱斯勒这种"好听极了"的声音是怎样发出来的。众所周知，一切乐器都以人声为最理想的楷模。每个演奏者理想中的声音就是人的歌声。在用歌声表达我们心中的欢乐、痛苦、爱与恨时，声音中一定会有变化和颤动。这是因为在强烈的感情作用下，我们不再能完全控制住声带的缘故。在歌唱性上，弦乐器是仅次于人声的乐器。这样，如要表达出内心强烈的感情，我们就要使弦乐器像人声一样唱起来。歌唱中的颤音在小提琴上需要用按弦的手指颤动的方法来获得。在1880年前后，手指按在琴弦基础音上有意识地作微小颤动的所谓揉指，已经被

小提琴家广泛采用。只是有的人用的多一些，幅度宽一些，如法-比学派的代表人伊萨伊；有的人用的少一点，幅度窄一点，如德国学派的大师约阿希姆。但是，他们共同的认识是，揉指是为了加强乐句中某些音符的表现力或者美化歌唱性乐句及音色的一种手段，一种调味品，必须极有节制地使用才会取得良好的效果。一代宗师奥尔也认为：对每个音都要抖动的怪癖，相当于一种生理缺陷，其根源多半是由于尚未发现的一部分神经的不健全，奥尔看到自己的一些学生用持续不断的揉指来演奏甚至最枯燥的音阶和练习曲，简直烦恼极了。

第一个采用持续不断的揉指来演奏的人正是克莱斯勒。在他初出茅庐之际，不仅在演奏抒情旋律时运用揉指，而且在快速经过句中也赋予每个音符生命的悸动的做法，在所难免地遭到了许多保守人士的反对。但是，克莱斯勒首创的持续不断的揉指却是现代弦乐演奏的基础。今天，一个训练有素、才气平平的演奏者可以听上去比一个感情强烈而揉指不佳的人高明许多。对克莱斯勒而言，揉指已经不再是偶尔的调味品，而是构成小提琴歌唱性须臾不可或缺的手段。他那快速灵活的指尖冲动型揉指，是他优美、典雅风格的主要特征之一。

这种温暖、润泽的发音在他早期录制的唱片中即已赫然可见。1903年的巴赫《咏叹调》(选自D大调乐队组曲)，像一位男中音温暖深厚的歌唱。1910年录制于纽约的马斯涅的《冥想曲》是克莱斯勒最受欢迎的返场曲目之一，处理得严谨、生动、魅力无穷。克莱斯勒的运弓方法也与传统有别。他喜爱利用弓子中间的部分。弓毛绷得紧紧的，放在弦上的压力特别大。这样，声音听起来极其结实。经常运用表情滑指，加上运弓的抑扬顿挫，产生一种类似朗诵式的音响效果，这种朗诵调扩大了弦乐器的表现功能。卡萨尔斯从克莱斯勒这里学到这一技法，成功地运用到他的大提琴

演奏中。克莱斯勒自己解释他独具的运弓技巧时说，他之所以运弓幅度较小，是因为他的手臂短，另外也担心弓根容易发出噪音。运弓幅度的节省凭运弓压力的增加来取得平衡，并且得到快速揉指的辅助调整。这些个人特点在1925年录制的夏威夷女王利留卡拉尼所作的《告别夏威夷》和卡德曼所作的《天蓝色的水乡》中都得到尽情发挥。克莱斯勒特别喜欢流行曲调，他的《维也纳随想曲》是个例子。弗里姆尔所作轻歌剧《罗斯·玛丽》中的《印地安人爱情的呼唤》也是他率先在器乐领域予以推广，现在已经变成了一首耳熟能详的轻音乐曲。

可能是由于小小年纪就常常背井离乡，克莱斯勒总是散发出一种浓郁的乡愁气息。1938年录制的《伦敦德里小调》就是这样。小提琴在四根弦上依次歌咏，音质纯净，感情浓烈，是小提琴音质音色的理想示范。1930年录的格拉祖诺夫的《西班牙小夜曲》，A弦的泛音响亮轻快，整首乐曲像是天使在歌唱，有着一种难以言传的人情味、一种内心世界极丰富的歌唱。长期以来，克莱斯勒被看作是甜食式小品的大师，他本人创作的这类小品，以其高度个性化的音响和精湛的小提琴技法，引起几代提琴家的兴趣。但是，没有一个人比得上他自己出神入化的演绎。

小提琴家从科雷利和维瓦尔弟开始，就有为自己的乐器创作乐曲的传统。克莱斯勒有创作旋律的天赋，对和声与对位又有极其敏锐的辨别力。他创作的小品主要分成两类：一类是维也纳情调的沙龙小曲，如《美丽的罗斯玛琳》、《爱之欢乐》、《爱之忧伤》、《维也纳随想曲》都是。这些作品在继承约翰·施特劳斯圆舞曲传统的同时，增加了伤感忧患的世纪末情感，减弱了施特劳斯舞曲中矫健昂扬的律动。这些作品在发表时，克莱斯勒属上了自己的名字。当时的评论家以趣味低俗，把这些作品贬个够呛。有鉴于此，克莱斯勒在发表第二类古风作品时，假借古人的名字做

挡箭牌，自己只冒充个编订者。果然，这些古风作品博得评论家的普遍青睐。克莱斯勒对古典风格的掌握可以称得上惟妙惟肖：在《贝多芬主题小回旋曲》中，他不仅扩充了贝多芬鲜为人知的作品《G大调回旋曲》中的4小节，而且加了一个对比的中段和尾声。1905年克莱斯勒发表了53份巴洛克风格的古典手稿，他宣称这些作品是从法国南部的一家修道院中找到的。由于这些作品并非都为小提琴而作，故此，编者做了一点改编工作。有的在旋律上有一点小更动，伴奏部分则予以现代化，原则总不外是试图保留原作的神韵。今天，大家都知道克莱斯勒是这些古典作品的真正作者。这些"古典手稿"只有路易·库普兰的《路德维克十三世小曲》开头8小节确系古人原作。克莱斯勒认为在节目单上反复出现演奏者的名字是冒失和不明智的。何况他用这种方式唤起人们对17、18世纪小提琴音乐的兴趣。《前奏曲与快板》是其中特别出色的一首。悲壮的前奏与活泼的快板活画出巴洛克音乐的灵魂。可惜克莱斯勒自己没有留下录音。库普兰风格的《风流才女》有1930年的录音，温文尔雅，风度翩翩。所有的这些作品，都具备小甜点心的特点，作为调剂品，它们使你舒适、愉快；不过，一旦吃多了，谨防倒了胃口！

克莱斯勒在维也纳生活成长的经历，使他在解释维也纳古典大师的作品时有其特别的魅力。1928年，他和拉赫玛尼诺夫合作录下了3首奏鸣曲，其中贝多芬的G大调第八小提琴奏鸣曲是具有划时代意义的演绎。两位大师的背景个性、喜尚风格完全不同：拉赫玛尼诺夫如岩石般冰冷、坚实，克莱斯勒如春水般温暖、灵动。但是两人在厚重这一基点上获得统一。第一乐章克莱斯勒的进入俊秀之极。著名的颤音段落，两人的配合举世无匹。拉赫玛尼诺夫左手低声部的深沉透底，显示了这位钢琴大师卓绝的技术功底。我曾经注意过许多钢琴家在演奏这一段落时的表现，至今

还没有发现有谁能够与之比肩而立。

1935—1936 年，克莱斯勒和弗朗茨·鲁普录下了贝多芬全部 10 首小提琴和钢琴奏鸣曲。在这套唱片中，鲁普是个称职的伴奏，克莱斯勒是当然的主角。他的浓郁的音色从一开始就决定了这些作品的性格。如《A 大调第九奏鸣曲》中，第一乐章小提琴的进入刚毅果断，大段的快速连弓控制严整、气息舒畅，狂泻的音流奔腾不息，伟岸的形势下毫无常见的气喘吁吁或上气不接下气之感，这是大匠运斧的手笔和魄力。整套唱片偶有音准上的疵瑕，但就小提琴独绝的音质而言，就传达维也纳古典乐派独有的只可意会不可言传的韵味而论，至今无人可比。

在二三十年代，克莱斯勒先后录制了两遍几首最典范的德奥小提琴协奏曲。这包括：莫扎特的 D 大调第四协奏曲（分别录于 1924 年和 1937 年）、贝多芬的 D 大调协奏曲（分别录于 1926 年和 1936 年）、勃拉姆斯的 D 大调协奏曲（分别录于 1929 年和 1936 年）和门德尔松的 e 小调协奏曲（分别录于 1927 年和 1935 年）。其中，贝多芬的小提琴协奏曲两次录音都没有表现出最佳水准，两版录音都有许多不得体的滑音，第一乐章小提琴进入之后的三连音运用了许多弹性速度，使乐曲缺乏平稳、舒展的感觉。第二乐章主题拉得富有诗意，但随后的滑音又使宁静的气氛中添了几分滑稽。总之，这是盛名之下其实难符的演奏，很难想象塞尔内、大卫·奥伊斯特拉赫会被这样的演奏所折服。两版之中，以 1936 年的演奏略胜一筹。

勃拉姆斯的小提琴协奏曲就完全不是这么一回事了。1929 年的录音，由于话筒离琴较近，十分逼真地保留下克莱斯勒的琴声。幸亏这张唱片音响效果十分不佳，否则后世许多小提琴家的演奏真不知该何处藏身才好。勃拉姆斯是在第一次听到布鲁赫的《第一小提琴协奏曲》时萌生了创作一首同类作品的念头。许多年以

后，他才把当初的梦想付诸实施。这是一部在规模和内容上直接追摹贝多芬同类先声的巨著。从技巧和感情交流的角度上看，这部作品都向小提琴家提出了前所未有的课题。它的异乎寻常的力度变化、韧劲十足的张力弹性，连续爆炸般的和弦组合，在如歌的旋律中也不放松对内在紧张度的控制，迸发的激情和雄浑的共鸣，苍劲的威风和吉普赛式炽烈的火焰，所有这一切，即便是对最伟大的小提琴家也是严峻的考验。把CD时代的新秀们所具有的特长都汇聚到一起，也抵消不了克莱斯勒昭然若揭的优势：独奏小提琴的进入如履平地，圆润嘹亮的琴声穿空而起，发出宏大的声响，直入灵府，荡涤尘俗；112—115小节的十六分音符用十分结实的断弓来演奏，衬得海菲茨都显得轻浮，肯定更符合勃拉姆斯的原意。情绪和意境随着乐曲的进展不断丰富变化，如同弓毛一般绷紧的力量，自始至终没有丝毫松懈。这张唱片同时是对克莱斯勒技巧不行论调的有力批驳。

柴科夫斯基对勃拉姆斯的小提琴协奏曲另有高论。在1880年2月18日致梅克夫人的信中，他这样写道："勃拉姆斯的小提琴协奏曲给我的印象并不比他的其他任何作品为佳。他确是一位杰出音乐家，甚至是一位大师，但他的技巧盖过了他的灵感，那么多的准备和迂回曲折之笔，随后本该有所表现而令人陶醉于一时了，结果除令人厌烦之外别无其他。他的音乐没有受任何真感情的触动。它缺乏诗意，但却一贯自命为有深度。这种深度毫无内容，而是空空如也。以协奏曲的开始部分为例，它是一个引子，是为某种美好事物出现所作的一种准备，是一尊塑像的漂亮底座。但这塑像并不存在，我们得到的只是第一个底座上堆叠起第二个底座。我不知道是否已经中肯地道出了勃拉姆斯音乐令我产生的见解，确切地说，是感觉。我要说的是，他一无表现，或者当他要求表现时，却不能充分做到。他的音乐是由某些不明确的、巧妙联结

在一起的片段组成的。构思缺乏明确的轮廓、色彩和生命。”说到底，这是性格、气质迥然不同的音乐家难于悟解未知领域的例子。

言归正传。对弦乐的演奏技巧申说几句。我们可以仿照武术的惯例把演奏技巧分为硬功夫和软功夫两类。像帕尔曼，就属于硬功夫十分过硬的小提琴家，他的直臂连顿弓技巧在演奏维尼亚夫斯基的曲子时非常有效，但他的软功夫有所欠缺，如他演奏的《美丽的罗斯玛琳》，轻巧的飞跳弓听起来过于漂浮。而克莱斯勒恰恰相反，他演奏的《美丽的罗斯玛琳》不说韵味高出帕尔曼多少，单是这种弓法就如同钩子从弦上钩响的，十分结实到位；但克莱斯勒并没有掌握辉煌的连顿弓，其他人像埃奈斯库、卡萨尔斯、蒂博等人都是属于这一类型的提琴家。因此，软功夫的弦乐家也许技巧不是十分全面，但是每一种熟习的技巧都掌握得十分到位。海菲茨算得上兼擅两种类型技巧的小提琴家。

克莱斯勒喜欢根据自己的趣味来改编前人的作品，他将柴科夫斯基的 D 大调小提琴协奏曲删繁就简，加以改造，也许更精练了，但是柴科夫斯基作品中神经质的东西找不见了。1936 年 12 月他将自己改编的帕格尼尼 D 大调第一小提琴协奏曲录了音。改编曲只保留了原作的第一乐章，乐队重新进行了配器，独奏小提琴声部加了一些花饰。这是克莱斯勒向前辈大师表达敬意的献祭。他刻划了帕格尼尼这位传奇人物的风采。他的演奏从一般炫示技巧上转化成描绘曲作者性格的肖像。独奏小提琴的进入带有遗世而独立的味道，大段的越弦跳弓风度翩翩，华彩乐段有凄凉、不为世人理解的悲哀。这是舒曼擅长的人物性格肖像写法的沿续。

纳粹势力的崛起迫使克莱斯勒离开柏林，从 1924 年起那里就一直是他安家之所。1938 年，他加入法国国籍，在法国，他居留到 1940 年维希政府接管权力为止。随后，他来到美国安家立业。并在 1943 年加入美国国籍。1947 年 11 月 1 日，他在卡内基音乐

厅举行告别演出，白发苍苍的艺术家，炉火纯青的技艺，博得全场观众长时间的热烈鼓掌。克莱斯勒在纽约度过余生，他仍关注着乐坛的进展，不时发表一些简明中肯的评论。1962 年 1 月 29 日，他在纽约逝世。

克莱斯勒的一生横跨两个世纪，经历了小提琴演奏史上变化最剧烈的时期。他的风格植根于 19 世纪，带有依据演奏者的爱好随意挥洒的时代风尚；他的声音开辟未来，揭示了小提琴这件乐器本身固有的潜力。他在内行的趣味高雅的音乐家中间享有无可争辩的崇高威望。素来对同行傲视睥睨、不肯轻置一辞的海菲茨惟独由衷喜爱克莱斯勒的演奏，对他富于磁力的个性羡慕倾倒。这一事实足够说明克莱斯勒在小提琴演奏史上的地位。

推荐唱片：

1. 自作与改编小品集 EMI CDH 7 64701－2
2. RCA 录音全集 RCA 09026 61649－2（11CD）
3. 克莱斯勒的艺术 EMI TOCE 6960－70（11CD）

米沙·埃尔曼（1891—1967）和克莱斯勒并称为声音最丰腴的小提琴家。

1891 年 1 月 20 日，埃尔曼出生于俄国基辅附近的塔尔诺涅。父亲是希伯莱语教师，是把小提琴送到埃尔曼手中的第一人。就在埃尔曼用弓子接触琴弦的一刹那起，生活似乎有了新的含义。父亲立刻觉察到，孩子明显的天赋一定会给他们的生活带来巨大的变化。他把儿子带到敖德萨，送入帝国音乐学校。6 岁起，埃尔曼便在那里跟从费德曼学琴。费德曼是奥尔和布罗德斯基的学生。一次，正在敖德萨作旅行演出的奥尔听了他的演奏，面对这个热情洋溢的孩子，感到大为惊奇，他把埃尔曼紧紧地搂在怀里，大声

地对观众说："瞧这小家伙，他有着多么非凡的内在力量。"奥尔当即要求把埃尔曼送往圣彼得堡，由他亲自调教。奥尔经常出入贵族府邸，他把埃尔曼一同带去，埃尔曼的演奏使那些贵族陶醉和入迷。为此他得到许多礼物，包括一把阿玛蒂小提琴。埃尔曼在奥尔门下仅仅学习了一年零四个月，便已经如同一位成熟的大师一样登台演奏了。

1904年10月14日，埃尔曼在父亲安排下，在柏林举行首次职业演出，获得极大成功。约阿希姆、尼基什、李希特等人都向这位辉煌的小明星欢呼。不过这场演出并没有得到奥尔的大力支持，他本来希望埃尔曼能够跟他再多学一段时间。不管怎样，埃尔曼从此告别了学生时代，正式登上舞台。

1908年12月10日，埃尔曼首次来到纽约演出，他演奏了柴科夫斯基的小提琴协奏曲。在海菲茨之前，他对这部名作的阐释独步一时。他父亲送给才华横溢的儿子一把曾经属于约阿希姆的1721年制造的斯特拉迪瓦里小提琴，这使埃尔曼兴奋异常。

埃尔曼早年取得的成功非同一般。他的美妙音质，主要得自于天生对抒情美声的爱好，曾给予当时的听众以极大的冲击。他的发音像火山间歇性的爆发，具有一浪热似一浪的特征。刚刚进入新世纪的人们，被这种如同热带花卉的浓情陶醉了。有一度，埃尔曼是世界上身价最高的小提琴家。他的音乐会票价卖过了克莱斯勒，他的唱片爱好者几乎人手一册。舒伯特的《圣母颂》、圣·桑的《天鹅》、肖邦的《夜曲》、舒曼的《梦幻曲》都成了埃尔曼特有的音乐风格的标记。他不仅迷住了广大的听众，就是像奥尔这样见多识广的行家，也为他独绝的琴声所迷恋。新一代的小提琴家，从同门的波利亚金、塞德尔到海菲茨，乃至教养文化完全不同的西盖蒂、梅纽因等人，均不同程度地受到了他的影响。

受到手形的限制，埃尔曼对纯属技巧体操的乐曲兴趣不大，他

主要的特长表现在抒情上。他认为："搞艺术需要从容不迫和凝神观照，才能窥见和揭示音乐的美。"他拉起琴来一贯镇定自若，旁若无人。他喜欢随着音乐的律动，摆动脑袋和身体，圆脸堆着笑，秃头闪闪亮，那高视阔步的神态，似乎在宣布天下没有第二个小提琴家能够学会他的样。他的美学信条是在于听觉美。有人可能觉得美在于反思，在于理性，或者在于忠实，埃尔曼可不是这样。他只求得到耳朵的快感。他大声疾呼千万别牺牲真正的感情。他的演奏便是立足于情。如有哪一首乐曲哪一个经过句没有突出情，埃尔曼便仗着他那万能的声音制造出情。

1908—1911 年间，埃尔曼住在纽约，与著名歌唱家卡鲁索相邻为伴，彼此建立了美好的友谊。他俩是在一次为英国国王与王后的演出中相识的，后来他们一起演奏音乐，并且录制了许多唱片。1923 年，埃尔曼加入了美国国籍。

埃尔曼的魅力大致保持到 50 岁左右。晚年录制的唱片远远低于他的最佳水准，大大败坏了他的名声。因此，埃尔曼称得上是一位典型的青春的化身。他不像约阿希姆、克莱斯勒和海菲茨那样声誉蒸蒸日上，他甚至没能保持不衰，这一点和后来的梅纽因倒有几分相仿。他对小提琴演奏艺术的发展没有留下持久的影响，他的美妙音质在新一代的演奏家中再也难以找到了。他的丰富的想象力和讲故事的本领，保留在早年的唱片中，仍然值得人们一再的聆听和欣赏。

六、世纪丰碑

——卡萨尔斯、费尔曼、皮亚季戈尔斯基

在音乐艺术的万神殿中，只有寥寥可数的几位大师占据着这样荣耀的位置：他们不仅自己世界驰名，而且大大地提高了手中乐器的声望。巴勃罗·卡萨尔斯无可争辩地享有全世界音乐爱好者的爱戴和众多大提琴家的崇敬，是他首先把作为独奏乐器的大提琴提高到和小提琴、钢琴并驾齐驱的地位；是他通过自己大量的音乐会实践，培养了成千上万的听众对大提琴的热爱；尤为重要的是，他发现了久被埋没的巴赫 6 首大提琴独奏组曲，并且把它们全盘呈现在世人面前。

巴勃罗·卡萨尔斯（1876－1973）诞生在西班牙卡泰罗尼亚省一个偏僻的乡村。他父亲是村里的管风琴师，从小就教他学弹各种乐器。5 岁的小卡萨尔斯已经在教堂做礼拜的时候，去帮助父

亲演奏管风琴了。一年后，在当地举办的一个小小的音乐会上，他又熟练地拉起了小提琴。他的好奇心还不时被一些民间艺人演奏的乐器吸引：例如一种模样像双簧管的吹管和一种自制的拴在扫帚把上的一根弦的提琴。他父亲看到小家伙这样调皮，就用葫芦为他制作了一把“大提琴”。卡萨尔斯很快摸索着在上面拉起了流行小调。

不过，给卡萨尔斯的生活带来真正变化的还得等到他第一次见到大提琴的时候。那是在他 11 岁上，从巴塞罗那来了一个三重奏组，到他们村里演了场音乐会。大提琴那亲切、温暖、富于人情味的声音立刻迷住了这个少年。他整天磨着父亲要大提琴。不久，他的愿望就得到了满足。由妈妈带着，卡萨尔斯来到巴塞罗那，拜在音乐学院大提琴教授加西亚的门下学习。妈妈把他安置好后，托付给亲戚照管，只身返回乡下去了。小小年纪就照料自己生活的卡萨尔斯为了不拖累别人，每晚都赶到郊区的一家咖啡馆，去演奏三重奏，每次 3 小时，每次能得到 4 个比塞塔的酬劳。这家咖啡馆是当地名流佳丽荟萃的地方，每天靠着音乐吸引大批的常客。这些音乐主要是从当时流行的说唱剧中选出来的，如华尔兹、进行曲和抒情小曲。老板是个很有见识的人，带着卡萨尔斯出去听萨拉萨蒂拉小提琴，欣赏理查·施特劳斯指挥乐队，还答应了卡萨尔斯的一个请求：每周留出一个晚上的时间让他们演奏古典音乐，包括他的大提琴独奏。不久，这家咖啡馆成了大众闲谈的话题。很多人专门从市中心跑到这里来“品尝”音乐，而不是咖啡。西班牙著名作曲家阿尔贝尼兹当时在这里听到了 12 岁的卡萨尔斯的演奏（当时还在使用一把四分之三琴）就预言他必将有一个远大的前程。

卡萨尔斯 13 岁的时候，父亲买了一把成人大提琴送给他，还常常陪他一起到处搜寻乐谱，那是为了晚间在咖啡馆里开独奏音

乐会。那一天，对卡萨尔斯来说真是终生难忘。他和父亲一起沿着海滨大道漫无目的地闲逛，一定是命运女神的指引，他们爷俩撞进了一家寄卖店，不经意中卡萨尔斯看到一本贝多芬的大提琴奏鸣曲集，紧跟着，叫他大吃一惊的是，在一个布满尘埃的架子上，刺目地躺着一本乐谱，上面写着：6 首大提琴独奏组曲——巴赫作。卡萨尔斯揉了揉眼睛，激动得心都要跳到了嗓子眼里。“我那时甚至都不知道这些作品的存在，也从来没有人对我提起过它们。这次发现对我的生命是一次奇妙的启示。我马上意识到了这些作品具有非同寻常的重要意义。我紧抱着我的宝贝，飞也似地跑回家，马上以一种无法言传的兴奋状态开始练习这些组曲。整整 12 年，我每天面对着这些乐谱，读啊，研究啊，反复练习啊。直到快 25 岁了，我才鼓起勇气，公开演奏了其中的一首。在我这样做之前，没有一个小提琴家或是大提琴家从头至尾地演奏过整首组曲。所以我觉得怎样准备都不过分。他们或者拉一段萨拉班德，或者拉一段加沃特，或者拉一段阿莱曼德。但是，我的志向是要从头至尾地演奏它们……遵守所有的反复记号，以保持每个乐章的内在结构和内聚力。在那时，这些作品被看作是冷冰冰的学院派的东西。听到这些组曲闪烁着的最诗意的光辉，谁还能够把巴赫视为冷冰冰的呢？”

当时，音乐学院里的大提琴教学法有较多的束缚。比如，规定持弓的手臂必须紧靠肋旁，甚至在胳膊下面夹本书来检验。这使演奏者运弓拘谨，在演奏大提琴最富歌唱性的高音弦时无法挥洒自如。卡萨尔斯看到许多民间艺人演奏得那样自由自在，暗暗自问：我们为什么要作茧自缚呢？他开动脑筋，提出了“我们是在演奏音乐，而非音符”的口号。也就是说：只要表达出作品中蕴含的音乐内容，不管什么样的技术手段都是可行的。这是对多年来死板僵化的学院派教学方法的改革，也是卡萨尔斯 12 年独自

钻研巴赫独奏组曲的思想指南。

卡萨尔斯的学艺进展神速。他在巴塞罗那音乐学院毕业后，经阿尔贝尼兹的举荐，为西班牙克丽斯蒂娜皇后演奏，结果大受赏识。皇后资助奖学金，使他在马德里音乐学院又度过了3年愉快而充实的学艺时光。

水色天光共蔚蓝的故乡，道旁开花满园香的巴塞罗那，典雅高贵的皇城马德里，这些都是卡萨尔斯昼思夜想的地方。马德里音乐学院毕业后，他怀着满腔的热忱，来到巴黎，希望在锦绣繁漪的花都一展身手。

在巴黎经人介绍他拜见著名指挥家拉穆勒。第一天，拉穆勒正在伏案阅读乐谱，见了推荐信，头也没抬地说了句：明天带琴来。第二天，拉穆勒仍在埋头工作，卡萨尔斯就在一边开始拉起拉罗的协奏曲。拉了几小节，拉穆勒便抬起了头。当时拉穆勒重病在身，仍挣扎着站起来，直站到听完第一乐章的演奏，一步一拖地走近卡萨尔斯，抱住他，泪水模糊地说：可爱的孩子，你真是个天才！正是这位拉穆勒先生，帮助卡萨尔斯打开了成功的大门。1898年10月，眼看着新的世纪就在眼前，卡萨尔斯在拉穆勒和他的乐团的协奏下，演奏了拉罗的协奏曲，在巴黎一举成名，奠定了事业的基础。

在巴黎安家度日的岁月，是卡萨尔斯广交贤士、艺业精进的时期。当时和他在一起经常聚会切磋的艺术家有：伊萨伊、蒂博、埃奈斯库、克莱斯勒和柯托等。他们在一起不是打桥牌，不是打网球，不是喝酒，而是演奏音乐。卡萨尔斯正是在这时期形成了自己雄浑、深沉、厚重的独特风格。

新的世纪已经来临。卡萨尔斯——这位时代的骄子以巴黎为中心周游世界。他频频地往返于欧洲各大城市：伦敦、布鲁塞尔、圣彼得堡、柏林、维也纳。1904年来到美国白宫为老罗斯福总统

演奏。他的大提琴艺术逐渐赢得了世界性的声誉。

1906年，卡萨尔斯与葡萄牙女大提琴家苏吉亚相识。苏吉亚天生丽质，曾是卡萨尔斯的学生，两人心有灵犀，却最终未成眷属。1914年，卡萨尔斯在美国旅行演出时，与美国歌手苏珊·梅特卡夫不期而遇，两人很快坠入爱河，草草成婚，由于性格不和，卡萨尔斯婚后并不幸福，于是投入更大的精力从事音乐事业。

还在孩提时代，卡萨尔斯就对指挥艺术抱有浓厚兴趣。随着声誉日隆，他在巴塞罗那组织了一支以自己名字命名的管弦乐团。1920年，这个乐团举行了第一场音乐会。许多器乐演奏家在达到事业的高峰期后，都不约而同地对自己手中的乐器有某种程度的不满足，感到它们不足以表达自己心目中对万千事物的全部感受。只有管弦乐队，才是一件真正完美的乐器。它可以表达无穷无尽的色彩，捕捉稍纵即逝的感觉，显示声震寰宇的威力。它的内涵与潜力令卡萨尔斯心驰神往。在他看来，音乐和大自然一样，应该是生动而有机的，一个生命体，充满节奏的律动与生命的变化。大自然最美丽的创造就是变化。想想吧，一个四季凝固不动的大自然该有多么乏味！

古老的西班牙推翻了封建王权的统治，建立起资产阶级的共和制国家。自由和民主的气息在西班牙萌发，卡萨尔斯为此欢欣鼓舞。1931年春天，在巴塞罗那庆祝共和国诞生的盛大庆典上，卡萨尔斯指挥他的乐团演出了贝多芬的第九交响曲。当终乐章宏伟的合唱响彻大厅时，每一个人都会感到这是人类的理想在音乐中的伟大体现。

但是现实并非如此美好，仅仅相隔5年，1936年，在希特勒德国的支持下，佛朗哥发动西班牙各地的纳粹分子群起暴动，全国各地迅速陷入混乱。虽然国际上的正义之士自愿组织了援助共和政府的第五纵队，仍然未能阻止佛朗哥的夺权。1939年，卡萨

尔斯离开西班牙以抗议佛朗哥政权的统治。他来到位于西班牙边境的法国小镇普拉德隐居起来，以罢演来提醒世人对西班牙黑暗现实的关注。

这时，纳粹势力在欧洲猖獗一时，进步人士屡遭迫害。卡萨尔斯是坚定的反法西斯主义战士。在德军占领法国期间，卡萨尔斯蛰居普拉德，度过了艰难困苦的战争岁月。食品短缺，冬季缺乏燃料，德国纳粹的严密监视以及随时不保的生命之虞，这些并未使他屈服。他仍旧坚持多年的习惯，清晨散步，然后坐在钢琴前弹奏巴赫的平均律，钻研大提琴技艺，并抽暇作曲。

战后，卡萨尔斯重返国际舞台。在英美及许多国家巡回演出。此时的他，已经不单纯是一位音乐家，同时是一位人道主义战士。正是在这个意义上，卡萨尔斯赢得了更大的声誉。但是和平并未使他平静。在西班牙，佛朗哥的统治一如既往，世界仿佛是忘掉了古老的骑士精神，忘掉了唐·吉诃德的故乡。画家毕加索发誓佛朗哥在位一天，他便不回祖国。卡萨尔斯决定隐退，以这种无言的沉默来反抗恶势力。他返回普拉德小镇，甘愿在此颐养天年。但是世人并未忘记他。1946 年，卡萨尔斯七十华诞。贺电、贺信如春风般从四面八方飞来，温暖着这位老人的心。为了不违背他的心愿，朋友们开始筹划在普拉德举办音乐节。1950 年 6 月，普拉德巴赫音乐节如期开幕。整个世界来到他的面前，洗耳恭听他的声音。

1957 年，在维持了多年貌合神离的婚姻关系后，卡萨尔斯与梅特卡夫办理了离婚手续。这时候，一个天真可爱、活泼善良的女孩来到老人身边，给老人的晚年带来了安慰。她就是陪伴卡萨尔斯度过生命最后旅程的玛蒂塔。初见卡萨尔斯时，玛蒂塔只是一个刚从波多黎各来到欧洲的 14 岁女孩。她学琴天赋极高，师生之谊发展成深深的眷恋。1957 年，八十高龄的他与二十花季的她

结为伉俪。

晚年的卡萨尔斯定居于波多黎各的桑图尔塞。100多年前，他的母亲就出生在这个加勒比海岸边的国度里。

1971年10月24日，在他95岁生日前夕，在联合国举行的特别音乐会上，他指挥首演了自己的最后一首作品《联合国赞歌》。联合国会议主席颁发给他联合国和平勋章，并表示："卡萨尔斯先生，你将一生贡献给了真理、美与和平。身为一个人和一位音乐家，你是这枚勋章象征的理想化身。"

1973年10月22日，卡萨尔斯逝世于波多黎各，享年97岁。

卡萨尔斯之所以非凡，主要是由于他的思想，由于他把具体技巧和伟大理想结合起来的能力。他发现并率先演奏了巴赫的6首大提琴独奏组曲，这是他一生中最大的功绩。这一点和约阿希姆相当。

但他比约阿希姆幸运得多。首先，他赶上了唱片录制技术已经得到可观发展的时代，因此录下了大批珍贵的有声资料，可以供后来者借鉴学习。而约阿希姆只是在行将就木之时赶上了唱片录制业的"童年"。其次，卡萨尔斯崛起之前，虽有博切里尼、波帕尔等一批大提琴好手各领风骚若干年，但大提琴固有的美质并未得到充分展现，大提琴作为独奏乐器的地位尚未达到小提琴、钢琴的水准，普通观众也未能像今日这样喜爱这种乐器。时代呼唤一位旷灼古今的大人物的出现，卡萨尔斯顺应时势，捷足先登，成就伟业。

卡萨尔斯说，他在巴赫的作品中，看见上帝的存在。他把自己的一生都献给了巴赫的音乐。

巴赫是最能创造奇迹的作曲家。首先，他是精通了全部作曲奥秘的惟一一人，其他人如神乎其神的莫扎特也好，力拔千钧的贝多芬也好，均未能做到。难怪同时代的许多作曲家都猜测巴赫

找到了一个放之四海而皆准的作曲公式！其次，巴赫一方面是时代的集大成者；另一方面遥瞻未来。他的大提琴独奏组曲等于提前 170 年写出来。而贝多芬的晚期弦乐四重奏在写成 50 年后，已经逐渐为公众理解：在 170 年后（大致就是现在）更是早已成为高谈阔论的好题材。作曲家推旧出新的创作不被同时代人理解本不稀奇，但像巴赫这样遭受旷日持久的漠视仍属绝无仅有。最后，巴赫的才能如浩瀚的海洋，漫漫无边。6 套组曲，每套里面包含 6 首舞曲，一共 36 首舞曲，令后来者目瞪口呆，无以为继。小提琴独奏奏鸣曲尚有伊萨伊、巴托克续香火，虽然不及，倒也十分精彩。大提琴独奏组曲，柯达伊只写了 1 首，已经江郎才尽、水枯石干；布里顿勉力写成 3 首，内容不乏创意，毕竟捉襟见肘。

准确地说，究竟何时，为什么，为谁，巴赫写下了这些煌煌巨著，至今还是个谜。这些乐谱已知最早的来源是一份 1730 年左右的手抄本，是巴赫的续弦玛德琳娜的手笔。但是几乎可以肯定，这些乐曲是巴赫 1717 至 1723 年间在克藤宫廷逗留期间写成的，那是巴赫硕果累累的时期。克藤宫廷年轻的列奥波德王子比一般的贵族音乐爱好者要高明许多，他是一位娴熟的古大提琴演奏者，“他热爱、熟悉并且理解音乐”，这是巴赫对他的评价。这些组曲也许是写给他解闷的。不过当时在克藤宫廷的乐队中，另有两位大提琴演奏高手阿贝尔和林尼克，巴赫写给他们使用的可能性更大。倘若这样的话，他俩该是多么了不起的演奏家啊！

每首组曲都由一段前奏曲揭开序幕，然后是各具特色的法国风格舞曲，最后由一段吉格舞曲来结束。在巴赫时代，宫廷里盛行典雅精巧的舞步，而法国人在跳舞方面尤具特殊的禀赋。当年路易十四招募了大批“舞林”高手，跳得凡尔赛宫中欢声笑语不绝于耳，欧洲各地小宫廷群起效尤，余风所及，小小的克藤宫廷，亦在所难免。因此，卡萨尔斯总是不厌其烦地强调这些乐曲的舞

蹈性。每首组曲都反映了巴赫性格的一个侧面。第一首明快乐观；第二首是悲剧性的；第三首富有英雄气概；第四首表情宏伟，气势宽广；第五首波澜汹涌，深不可测；第六首的前奏曲是全套作品中最精彩的，上可九天揽月，下可五洋捉鳖，浩瀚流走，气宇奔腾，是巴赫一次神奇的发挥，可以称之为是大提琴上的“恰空”。余下的舞曲勾描了恬淡的田园风光，以一种幸福安谧的心情，来结束这套美妙的作品。

这些作品虽然用的都是舞曲形式，但却绚丽多姿，绝不单调。在情绪风格和声织体上的变化对比，层出不穷。这是属于越听越有滋味，越能领略变化之妙的杰作。

卡萨尔斯是在他首演了这套巨著35年之后（1936—1939）录下唱片的。这是HMV公司著名制片人盖斯伯格一再劝说的成果。卡萨尔斯自我要求极严，体现在这套唱片中，音准、节奏、渐强渐弱的变化等方面，值得后人研究学习的地方很多。某些重音的加入，有的是为了表示调性的转换或和声的变化；有的是为了划清乐句的需要；也有的是为了衬托复调的特征。卡萨尔斯的功力极深厚，一些快速的经过句，处理得往往像散板那样自由洒脱。克莱斯勒在分句中运用自由速度而又使整个乐句节奏具有严整感的罕见才能，被卡萨尔斯发挥在像华彩乐段一样长的乐段中，如在第六组曲前奏曲中就是这样。这真是从心所欲而不逾矩。他的厚重的风格，正是长年累月酷嗜巴赫的结果。卡萨尔斯从来都是把再现乐曲的内在精神放在首位。栩栩如生是卡萨尔斯演绎巴赫给我们留下的最深刻的印象。他的琴声可以用李贺马诗中的名句“向前敲瘦骨，犹自带铜声”来形容。奏到激情迸发处，会化作一弓咆哮而出，震摄人心。这套唱片是巴赫大提琴独奏组曲的权威版本。

卡萨尔斯热爱生活，热爱大自然。他说：“一个人只要有理想

有抱负热爱生活，他就是年轻的。晴朗的天空、森林和花朵，你们看世界上有多少值得热爱的东西啊！

“大自然给了我灵感，它是我的老师，是我深思的源泉，是大自然帮助了我，而不是对哲学的研究。

“我每天早上第一件事是欣赏大自然，然后就是巴赫的音乐。就像对待任何一个人那样，我对待音乐的态度是圣洁的。世界上没有两粒沙子是一样的，也没有两个人会完全相同。”

这些至理名言同他的大提琴演奏艺术一样是卡萨尔斯留给我们的最宝贵的财富。

推荐唱片：

1. 巴赫：6首大提琴独奏组曲 EMI CHS761027－2 (2CD)
2. 贝多芬：大提琴和钢琴奏鸣曲全集 SONY SMK 58985 (2CD)

即使在演奏的全盛年代，卡萨尔斯也从来不是一支独秀。**埃马努埃尔·费尔曼**（1902—1942）的一生短暂而辉煌，竟可与其争辉于一时。费尔曼出生于奥地利利沃夫州科洛梅亚，11岁即公开演奏大提琴。1917－1923年费尔曼在科隆音乐学院任大提琴教师，1929－1933年在柏林音乐高等学校任大提琴教师。1938年起，他移居美国。

费尔曼生命之途短暂而波折。他的艺术成就因此而受到限制。在大提琴的纯技术领域，他被认为超过卡萨尔斯，是一时之冠。苏联大提琴家谢夫兰对他十分景仰：“我从来没有机会听费尔曼的演奏，但是从他的唱片和同事们对他的大量赞美中，我感到他一定是位很了不起的人物。”

费尔曼的唱片中最精彩的是布洛赫的《所罗门》，琴声光辉丰腴，把古老的希伯莱文化精神表现得如同照彻碧空的闪电一样透人肺腑。舒伯特的《a 小调吉他形大提琴与钢琴奏鸣曲》，是他和杰拉尔德·穆尔合作的最佳范例。这里炫技大师的绝技让位给自然流露的温情。

推荐唱片：

贝多芬、舒伯特：大提琴奏鸣曲 EMI CDH 764250－2

格雷戈尔·皮亚季戈尔斯基（1903－1976）出生于俄国叶卡捷琳诺斯拉夫卡。6 岁开始学习大提琴，就学于莫斯科音乐学院。曾担任莫斯科歌剧院管弦乐队及稍后（1923 年）柏林爱乐乐团的首席大提琴手。1929 年首次到美国与斯托科夫斯基指挥的费城交响乐团和门盖尔贝格指挥的纽约交响乐团合作演出，开始独奏生涯。1942 年，他加入美国籍。沃尔顿将所作的大提琴协奏曲（1957 年）题献给他，并由他首演。

皮亚季戈尔斯基是大提琴家中的巨人，他身材高大，舞台形象英俊潇洒。在俄国时和著名歌唱家夏利亚宾的交往，对形成他的演奏风格产生了十分有益的影响。“夏利亚宾留给我的印象是难以用语言表达的。记得有一次他邀请我共进午餐，要求我把大提琴带去。我一见到他，就感到这是生活在另一个世界的巨人。他那巨大的头颅，生动的面貌，不修边幅的衣着，都还浮现在我的脑际…… ‘拉几首咏叹调吧，’ 他说，‘我希望你演奏几首我特别喜爱的曲子。’我拉了一些俄国歌剧选曲，并尽量把它们演奏得富于幻想。我每拉完一首曲子，他都高兴地站起来拥抱我，并要求我再演奏一些。最后，当我停下来休息的时候，他说：‘你唱得太多了，大多数弦乐演奏者都唱得太多。为什么不在你们的乐器上

更多地说话呢?’”

皮亚季戈尔斯基的著名唱片有德沃夏克和沃尔顿的大提琴协奏曲。这是50年代末的录音。他的演奏已不可与盛年同日而语。但是我们依然可以听到大师的独特气质、优美连绵的发音和厚重的音质。

皮亚季戈尔斯基和海菲茨、普利姆罗斯的合作有成果，他非常注意倾听对方，完全掌握了烘托的艺术。相比费尔曼和海菲茨寸步不让的合作，他与海菲茨合作录制的勃拉姆斯的二重协奏曲配合更加默契，音色浑然一体。

推荐唱片：

德沃夏克、沃尔顿：大提琴协奏曲 RCA 09026—61498—2

七、音乐哲人

——胡贝尔曼、西盖蒂

“我正是希望我的协奏曲这样演奏！”据传，高兴的勃拉姆斯在听到一个14岁的小男孩演奏他的小提琴协奏曲时这样说，并且把自己的一帧亲笔签名照片赠给男孩留念。那是1896年，在维也纳，勃拉姆斯还有一年时间就走到了生命的尽头，而借他协奏曲扬名的波兰小伙子已经赢得了一定的国际声望，正在大踏步地走向盛誉的顶峰

布龙尼斯拉夫·胡贝尔曼（1882—1974）1882年12月19日，生于华沙附近的琴斯托霍瓦，6岁时，胡贝尔曼开始跟随米哈洛维奇学习小提琴，第二年他已经在华沙演奏斯波尔的第二协奏曲了。10岁的时候，他父亲带他来到柏林拉给约阿希姆听，约阿希姆欣赏他的演奏，就让他跟自己的助手马尔基斯学琴，因为约阿希姆自己是从来不教神童的。这段教学只持续了8个月。胡贝尔曼又

来到巴黎跟马尔西克上过几堂课。之后，年仅 11 岁的胡贝尔曼结束了从师学艺的阶段，在其父的监护下开始了演奏生涯。他父亲本是华沙律师，这时放弃了律师事务而专门经管儿子的演出。在比利时和荷兰，胡贝尔曼取得了辉煌的成功。接着，在巴黎和伦敦也是高奏凯旋。《音乐时报》在评论他 1894 年 5 月在女王大厅演奏门德尔松小提琴协奏曲时说，“这么年轻，这么奇妙，不可思议。”著名女高音歌唱家帕蒂在现场听了演奏后，邀请他参加 1895 年她在维也纳举行的告别音乐会演出。这场演出极其成功，胡贝尔曼得以马上举行 10 场音乐会。汉斯利克这位严厉的评论家写道：“与其说胡贝尔曼的演奏天赋来自于早熟，不如说是来自对音乐灵感和本质的罕见的悟性。”随着在奥地利、德国、意大利、俄国、英国和美国等地广泛的旅行演出的结束，16 岁的胡贝尔曼有 4 年之久闭门修练，没有露面。

1903 年 5 月，为救济意大利地震灾民，胡贝尔曼复出，在热那亚用帕格尼尼生前使用的瓜乃利名琴义演，盛况空前。从此，他恢复了在欧美各地广泛的音乐会演出。胡贝尔曼对听众的吸引力极大，贵胄要人、政界名流和工商巨头都是他的坚强后盾和亲密朋友。他虽然貌不出众，却魅力无穷。

除了音乐事业，胡贝尔曼还拨出大量时间从事政治或公益事业。20 年代中期，胡贝尔曼参加库德诺夫·卡莱吉伯爵发起的建立“欧洲合众国”的大业，四处游说演讲，甚至在登台演出的间歇都不忘“传道”。此事虽注定失败，却大大锻炼了他的政治意识，加上品格高尚和为人正派，他逐渐被奉为民主思想的代言人。

1933 年，指挥大师福特温格勒（胡贝尔曼的崇拜者）邀请他与柏林爱乐乐团一同演出。胡贝尔曼写了一封措辞有力的公开信作答。这封题为《我控诉》的公开信成为各报的头版头条新闻，被广泛征引。信中说：人人有言论思想自由，这些权利与文艺的繁

荣密切相关。他拒绝在一个独裁统治的国家演出。两年后，他看到大批逃出纳粹魔掌的犹太音乐家流离失所，就投入全部精力创建一支巴勒斯坦交响乐队(1948年改称以色列爱乐乐团)。1936年12月26日，乐团举行首演，胡贝尔曼担任独奏，由指挥大师托斯卡尼尼执捧，犹太音乐家第一次向全世界发出自由的呼唤！胡贝尔曼至今在以色列备受敬仰，特拉维夫有一条街以他命名。胡贝尔曼去世后，他的文章和藏书被珍藏在特拉维夫音乐图书馆内。1982年，斯特恩、吉特利斯、哈恩黛尔、帕尔曼、祖克曼和敏茨这些当今世界上犹太裔的小提琴精英汇聚以色列，参加胡贝尔曼音乐节，表达对这位前辈大师崇敬之情。

胡贝尔曼从来都不把音乐看成是纯粹的技巧展示。他自己的学琴经历已经明白无误地向我们指明了这一点。他的技术手段停留在19世纪的范畴里。新时代圆润丰满的音响对他毫无吸引力。他甘愿以真诚严肃的态度，朝气蓬勃的活力来抓住听众的心灵。他以火热的激情投身于音乐的洪流中，听众受到他的感染，在理想和道德的境界上都有一种接受洗礼的感觉。他在技巧上的粗糙干枯之处，都被热忱和信念消解殆尽了。

胡贝尔曼留下的唱片不多。他与生俱来的与听众交流的天赋能力在冰冷的电器上受到了一定的损害。在录音时，胡贝尔曼总是神经紧张，对于一点微疵都不肯放过，直到把一同工作的同事累得精疲力尽方才善罢干休。但是这样的结果却使他的唱片在技术上听起来十分完美。

胡贝尔曼在音乐会上常常和他的同乡好友弗里德曼结伴演奏奏鸣曲。但奇怪的是，他俩只留下了一张合作的唱片：1930年录制的贝多芬的《克鲁采奏鸣曲》。这首乐曲浩大的规模和磅礴的气势很投胡贝尔曼所好。他的精力和热情充沛高涨，都溢出了这首乐曲能够允许的限度。第二乐章中尊贵和自律的气度被一扫而空，

他的分句过于多情善感，使本该自然流露的感情变得有些做作。第三乐章的冲劲和活力使人激动不已。

1934年，在塞尔指挥维也纳爱乐乐团协奏下，胡贝尔曼录下了贝多芬的《小提琴协奏曲》。第一乐章活蹦乱跳，鲁莽冲撞，更接近维奥蒂（贝多芬写此曲时）的样本；柔板深入作曲家之心；第三乐章回旋曲主题的处理不够轻巧，有些笨重。整个看，胡贝尔曼的速度对比常很惊人，不时伴以突如其来的重音。把这部容易做得呆板的巨著，演绎得极富生命活力。

1930年前后录下的柴科夫斯基的《小提琴协奏曲》采用未经奥尔裁定的作者原稿。开始时未能进入状态，第69小节以后天鹅绒般光滑的主题乐句，使用揉指才见温暖舒展。大段的双音三连音欢快奔放。第二乐章“短歌”热情洋溢。末乐章狂放不羁、冲劲十足，对曲中粗朴的民间情趣把握十分准确，速度急驰如飞。这样的演奏当时已属过时，但今天仍有人为这样超负荷的动力所陶醉。

胡贝尔曼的小品中有一首布鲁赫的《希伯莱晚祷》（改编）感情激越。他对犹太民族的历史和现状的忧虑和挚爱，令人感动。

胡贝尔曼是一位有争议的艺术家。崇拜他的人奉若神明，贬损他的人弃若敝履。态度模棱两可的人极少。一旦领悟了他的艺术的真谛，你就会为他对作品深邃的洞察力所折服，那些发音是否圆润光泽、运弓是否平稳流畅之类的技术细节都显得无关宏旨了。他是一位给人带来启示的思想家。

推荐唱片：

1. 贝多芬：小提琴协奏曲；克鲁采奏鸣曲 EMI CDH 763194－2
2. 贝多芬：克鲁采奏鸣曲；布鲁赫：希伯莱晚祷等小品

Biddulph LAB 081/2（2CD）

一个深秋的黄昏，我打开唱机放进去一张刚买回来的唱片，熟悉的乐曲声悠扬响起。蓦地，我猛然一惊，怎么《福利亚舞曲》竟是这么悲哀。我以前一直以为它不过是一首古色古香的小舞曲，挺好听的，可也没有什么深意。可现在，这是哪儿来的这么浓厚的悲愁呢？

后来，我在书中看到这样一段话：科雷利那首最享盛名的小提琴曲《福利亚舞曲》叙述的是历史上一段不幸的爱情，主题是流传于西班牙和葡萄牙一带的一首民歌。

噢，是爱洛绮思和阿拉贝尔？是罗密欧与朱利叶？是一切的伤心人？总之，是不幸的爱情。强调的是不幸，而且是相爱的不幸。这就和聆听时的感受合上拍了。音符不需多，只那么几个简单的滑音，凄清的气味就在空气中弥漫开来。

这支乐曲的演奏者就是“小提琴家中的思想家”**约瑟夫·西盖蒂**（1892—1973）。像他的好朋友、著名钢琴家施纳贝尔一样，与其说西盖蒂是掌握手中乐器的技术大师，不如说他是一位目光深邃、思想丰富的音乐哲人。

1892年9月5日，西盖蒂生于匈牙利布达佩斯。这是一个天性浪漫热情的国度，曾经为世界奉献出约阿希姆、奥尔、胡鲍伊和弗莱什这些弦乐英才。环境的影响，使西盖蒂从小就立下当小提琴家的志向。他的家族中有几位在当地的节庆场面拉拉琴的乐师。7岁时，一位叔父开始教他拉小提琴。父亲看到自己的儿子天份蛮高，就把他送进布达佩斯一所专门的音乐学校学习，可是他的老师思想保守，要求学生右臂运弓时胳膊肘应紧贴肋骨，仿佛腋下夹着一本书。用这姿势运起弓来很拘谨，把西盖蒂害得不浅。后来，有人形容他拉琴的姿势就像被挤在电话亭里打电话。

尽管老师不高明，西盖蒂在报考国立音乐学院胡鲍伊预备班时，胡鲍伊听了他的演奏，立即就把他收下了。这里我们插说几句胡鲍伊的情况，胡鲍伊（1858—1937）是匈牙利著名小提琴家、作曲家。他的一首音乐会曲《美丽的凯蒂》曾经风靡一时。在柏林音乐学院跟随约阿希姆学习5年以后，胡鲍伊回到匈牙利国内任教。他出身名门望族，家学渊源，讲究排场。1919年以后就任国立音乐学院院长，派头更大。学生找他上课，都像是走进皇宫里来觐见君主。西盖蒂在晚年接受采访时，对他早年这位老师高贵的气度仍然记忆犹新。他说："胡鲍伊小提琴学派的长处在于尤其适宜演奏勃拉姆斯的小提琴协奏曲。高超而精练地运用揉指，以及胡鲍伊对这部协奏曲的高尚观念，都鲜明地表现在他那非凡的演奏之中。"

西盖蒂在胡鲍伊班上苦练技巧。13岁时，他在柏林首次登台亮相，演奏了恩斯特的《升f小调小提琴协奏曲》。西盖蒂也有神童般的成功。但不像埃尔曼、海菲茨那样一鸣惊人。他是经过了漫长艰辛的探索，逐步登上事业顶峰的。他拉琴时发出沉重的鼻息，像是思考问题时自然的呼吸。每一下停顿间歇，都代表着一个新的起点。他年轻时，拉了许多技巧性作品。但流芳百世却专靠了思想沉重的大部头作品。贝多芬、勃拉姆斯的小提琴协奏曲、巴赫的独奏奏鸣曲与帕蒂塔，他不仅朝熏暮染、吟咏其间，而且从中培养出自己严肃深思的独特品格。

1932年，和瓦尔特合作录制的贝多芬的小提琴协奏曲，西盖蒂的演奏雍容华贵，把分弓、顿弓和击跳弓交汇在一起使用，从而减轻沉闷的感觉。他的内在活力咄咄逼人。中间小广板宁静的正主题，他强调凝然不动的神圣气氛，把其中深藏的内蕴和魅力揭示殆尽。

1934年和比彻姆指挥的伦敦爱乐乐团合作录制的莫扎特第

四小提琴协奏曲，保持同样变化多、思想深的特点。莫扎特的这首作品如果处理太过老练（如克莱斯勒的演绎）就显得沉闷；太过稚嫩又觉肤浅。西盖蒂则处理得既天真又神秘、即清晰又明丽，各种弓法的巧妙配合，使第一乐章总能够抓住你的注意力。他的揉指在抒情的乐句中，比通常的要慢些。但是随着感情的加强，他加快了揉动的速度，会产生一种久久难忘的印象。回旋曲乐章，是莫扎特迈动骄傲的舞步，徜徉于生活的旋流中，充满活泼的乐趣和难以描述的高雅。这张唱片是这部作品最生动的写照。

西盖蒂直到晚年（50年代）才录制巴赫的全套独奏奏鸣曲和帕蒂塔的唱片。他的技巧已见衰退。原来就不快的揉指如今更慢了。但是左手音准依然无懈可击。他对巴赫精神卓越的洞察依然引人深思。他使用弧度较平缓的琴马，使三和弦甚至是四和弦都能够尽量同时发声。他演奏赋格曲时，声部之间的层次像水晶一样清晰；另外在许多快奏段落，富有充沛的活力。

西盖蒂除了演奏这些经典作品，对浪漫派的华章，一般不大沾手。他以极大的热情宣传推广现代作品。在这个领域，他走在了许多同时代的小提琴家的前面。下面这个故事就很有代表性。

普罗科菲耶夫是个天生喜欢卖弄的人，不一定是以好斗的或使人不愉快的方式（尽管这是他天性中不可忽视的一面），而是出于他擅长讲故事的本能，喜欢变魔术，爱好展示灵活的体操式技巧，还有对芭蕾的无限向往。这样都是抓住听众、使之如醉如狂的必要手法。也是作曲家写作协奏曲时多多益善的本钱。

《第一小提琴协奏曲》是普罗科菲耶夫 1917 年的作品，是和歌剧《赌徒》、《古典交响曲》同时写作的。本来打算在同年 11 月由作品的委托人波兰小提琴家科汉斯基首演，但是“十月革命”的爆发打乱了计划，一直等到 1923 年 10 月 19 日才由巴黎歌剧院乐队的首席马塞尔·达里埃在库谢维茨基的指挥下首演。评论界态

度毁誉参半，有人不怀好意地指出作品中带有门德尔松气息。这部作品真正在现代保留曲目中站稳脚跟，还得靠西盖蒂的大举宣传之功。

普罗科菲耶夫在《生平自述》中回忆道："1924年夏季，西盖蒂在布拉格新作品演奏会上，演出了我的第一小提琴协奏曲，然后又带着它走遍了欧洲各大城市。当他到达巴黎时，我打算出席排练，西盖蒂的脸色突然阴郁了。他对我说：'您瞧，我是这样喜爱和了解这首协奏曲的整个总谱，甚至有时像作者一样地指点指挥应该怎样做。而突然间出现一个人，他是实际上的作者。你会同意我的看法的。这情况令我不快。'我同意了他的看法，没有出席排练，而是晚间直接去听音乐会。西盖蒂演奏得异常出色。"

西盖蒂谈到他为了录制这部作品，不得不去找唱片公司的最高负责人，并且告诉他，"人们说这部作品卖不出去，可我必须录它。于是我们录了而且一开始就很畅销。"

西盖蒂给这首协奏曲注入了沉思的特性。这不仅指第一乐章开始处忧郁的旋律乐段，也包括许多快速活泼的段落，他的好学深思的性格使这首精巧的协奏曲更加耐人寻味。另外，他在许多音符上表现出来的力量，他的运弓咬弦之深，音色变化范围之大，也是别人无法与之相比的。

西盖蒂对演奏家与作品的关系，有以下的见解："演奏家如果离开了作品的创作过程和与作曲家的交流中获得的深切感受，那他单纯的演奏又有什么意义呢?"他举了一个例子，"普罗科菲耶夫独奏奏鸣曲的最后一个乐章中，我感到他要的是风笛的效果，但是他的写法并没有把这种效果表现出来，我在自己的录音中，增加了D弦上的低音管效果，以增加风笛的色彩。当然，对那些看谱子的人，就弄不懂这是怎么回事了。如果普罗科菲耶夫写作时同我在一起的话，肯定会按照我的意见修改的。"

西盖蒂还委托许多作曲家为他创作作品。巴托克为他写了第一狂想曲；汉密尔顿·哈蒂（1879—1941）、布索尼（1866—1924）分别把所作的协奏曲题献给他。

西盖蒂对大作品脉络结构的准确把握，令人叹为观止。他的深刻洞察力同样体现在小型作品上，像我们前面提到过的《福利亚舞曲》。他和巴托克、本尼·古德曼一起录制的巴托克的《对比》是这部即兴风格的滑稽讽刺作品最恰如其分的表演。他录下的艾夫斯（1874—1954）的《第四小提琴奏鸣曲》，中间有个抒情的小广板，温柔忧郁，风格上把握得极其到位。

西盖蒂是年轻一代的许多小提琴家向往的楷模。这些人不辞艰难，从四面八方来到他身边聆听他的教诲。他的一个学生说："西盖蒂是小提琴家中最面向未来的人。他是一个力争表现音乐——而且只有音乐的人。自我中心和个人崇拜的东西在他的音乐表现中是没有地位的。在他非凡的一生中，即使在他病得很厉害，形似皮包骨时，也从未停止过以极为引人入胜的方式进行演奏。甚至当他患了震颤麻痹，揉弦过大了，弓也发抖了，而音还是很准的。自从认识他以来，音乐对我总是第一位的，而自我则是第二位的。"

他的艺术是充分成熟的艺术，是世人常温常新的宝贵财富。

推荐唱片：

1. 莫扎特 NO. 4、门德尔松 e 小调、普罗科菲耶夫 NO. 1：小提琴协奏曲 EMI　CDH7　64562—2
2. 巴托克：第一狂想曲、对比；德彪西：小提琴奏鸣曲；艾夫斯：第四小提琴奏鸣曲；舒伯特：D 大调小提琴奏鸣曲；科雷利：福利亚舞曲 BIDDULPH LAB 070/71（2CD）

八、高卢魅力

——蒂博、弗朗塞斯卡蒂

法兰西民族一贯以风度优雅、喜爱感官享受著称于世。在暖洋洋的海洋性季风的抚摸下，法国人变得既敏感又懒散。他们的艺术高蹈微妙，是心灵间缝隙气韵的流动，你一旦进入他们的世界，不免心醉神迷，如饮芳醇。

在20世纪的弦乐演奏领域，**雅克·蒂博**（1880—1953）代表了法兰西魅力的最高造诣。1880年9月27日，蒂博生于法国波尔多，幼年跟随身为小提琴教师的父亲学琴，13岁入巴黎音乐学院，从师马尔西克；16岁毕业时，获一年一度的学院比赛一等奖。毕业后，蒂博四处游荡，人们常常见到他在咖啡馆、夜总会里拉琴的身影。没过多久，小提琴家、乐队指挥科洛纳发现了他的才华，邀请他加盟自己的乐队。1898年，蒂博作为独奏家与科洛纳乐团一同演出了54场音乐会，在巴黎树立起自己的声望。随后，他开

始旅行欧美各国，名气与日俱增。他与卡萨尔斯和柯托组成的三重奏组，驰誉世界几十载，一直被认为是室内乐合作的典范。1936年他曾到我国上海演出。1943年，他与女钢琴家玛格丽特·隆在巴黎创办了两年一届的国际小提琴、钢琴比赛，对后学者有很大的吸引力。蒂博晚年热心教学，曾经有吉特利斯这样的奇才出于门下。他特别欣赏弗莱什的掌中名花内弗，为内弗因飞机失事而殒命伤痛欲绝。没料到，他自己竟也因所乘飞机失事，于1953年9月1日在法国巴斯洛内特附近的西梅山上撞山而亡。英灵随风竟追前人而去了。

蒂博身材颀长，风度翩翩，举止潇洒，扮相入时，是风趣和快活的化身，也是酒色和美色的消费者。“他的笑容挥发着南方的暖意，讲起故事来津津有味，热情焕发。不论做什么都有一股典雅的魅力，这正是使他的演奏别具一格的秘密。女人不分老幼，无不为之倾倒，蒂博对此也不胜得意。妻子对他无限崇拜，宁愿忍受频频发生的不忠实行为，来换取相依为伴的乐趣。”（斯波尔丁回忆）这帧生活中的肖像，被蒂博传神地搬到了自己的演奏中。

蒂博音质纯净，感情温馨，曾被认为是表达莫扎特的最佳人选。1903年评论家理查德·奥尔德里奇听了他的美国首演后这样说：“蒂博演奏中的无忧无虑、快乐逍遥的品质都与青春相伴，称得上是法国式青春的标志。他的演奏中文雅的诗情画意远远超过了激情与冲动。”1929年和科托录下的德彪西的《小提琴奏鸣曲》是法国印象主义绘画光与影在音乐上最形象的表现。小提琴与钢琴的配合天衣无缝。全曲到处飘浮着夜的芳香。这是“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”在塞纳河上的逡巡徘徊。德彪西的《游吟诗人》（选自前奏曲第一集）拉得俏皮妩媚，这是最能展示蒂博魅力的那类小曲。福雷的《摇篮曲》同样如此，清香的吟咏使你完全忘掉了摇篮中的小家伙可能是个淘气包这类的凡俗杂

念，不由得跟着哼起来。1927年录的福雷的《第一小提琴奏鸣曲》代表了蒂博最抒情的演奏。这是毫不费力，甚至有点松弛的演奏。第一乐章蒂博不像其他人（包括同为法国人的杜梅）那么激烈，抓住救命稻草一定要得出个所以然，他的清秀娇气的琴声点到即止。第三乐章活泼淘气的旋律正合蒂博的心意。他和柯托一应一答，妙趣天成。弗朗克的《小提琴奏鸣曲》是蒂博的拿手曲目。1929年，他和柯托录下了这张传诸永世的唱片。这是深幽静观的演绎。第一乐章中，两人在细微处的精细笔法，点出了弗朗克隐忍的精神归宿；第二乐章是面临深渊般惊惶不安的情绪与甜美哀婉的宽慰之间的对照；第三乐章即兴的诗意抒情，是期待中的幻想，旋律美不胜收；第四乐章是极温和欣慰的问寒问暖，可以用来缓解心律过速之类病人的焦虑痛苦，对于精神时刻处于时代巨大压力下的人们不啻是一剂良药。蒂博的这些唱片大多录制于剪接术发明之前，技巧上偶有闪失，但在内涵把握上，有其独特魅力。

蒂博的演出曲目十分有限。他从来不拉柴科夫斯基的协奏曲(大概是嫌其粗俗)，认为是柴科夫斯基笔下最失败的作品。他演奏的贝多芬、勃拉姆斯等人的作品均获得了纤细有余、气魄不足的定评。他的花腔女高音般的音质，最适合小巧纤丽的音乐。尽管有种种局限，蒂博仍然是个性最鲜明的法兰西魅力的体现者。他不属于伊萨伊、克莱斯勒、海菲茨这些不朽的巨匠的行列，但他的独绝的魅力，不管在当时，还是在其后，没有一位法国小提琴家能追得上，更别说超过了。

推荐唱片：

弗朗克、德彪西、福雷（NO. 1）：小提琴奏鸣曲 EMI CDH763032—2

齐诺·弗朗塞斯卡蒂（1902 -）是帕格尼尼在20世纪惟一的正宗传人。这当然指的是师徒传承的关系而言。帕格尼尼正式教过的惟一的小提琴家是卡米罗·西沃里。晚年的帕格尼尼对他特别感兴趣，为他创作了1首小协奏曲和6首奏鸣曲。西沃里技巧惊人，但琴声不够宏亮，也缺乏帕格尼尼那样的气魄和激情。他的手较小，用的是一只规格较小的小提琴。我们前面说过，柏辽兹的带有中提琴助奏的交响曲《哈罗尔德在意大利》就是由西沃里首演的。在西沃里众多的学生中有一个叫雷尼·弗朗塞斯卡蒂的，他就是齐诺·弗朗塞斯卡蒂的父亲，是齐诺·弗朗塞斯卡蒂的惟一老师。他给儿子留下了一些帕格尼尼作品的亲笔手稿。这样，齐诺·弗朗塞斯卡蒂在年轻时演奏这些作品就可以参考帕格尼尼的亲笔提示，这对于理解作品的意图很有帮助。如果一定要找出帕格尼尼在20世纪的传人，齐诺·弗朗塞斯卡蒂是当之无愧的代表。

1902年8月9日，弗朗塞斯卡蒂生于法国马赛。他5岁正式登台演出。10岁时演奏了贝多芬的小提琴协奏曲。不过，那时并没有把他当做神童来看待，他是在成年后才取得国际声望的。

1926年，弗朗塞斯卡蒂曾经随同著名作曲家拉威尔一起旅行演出，这对提高他的艺术视野助益极大。他晚年在回忆这段最值得纪念的经历时，这样说："和拉威尔一起到英国演出，我们在许多城市演奏了他作的《茨岗》。当然，真正第一次演出这首作品的是达隆尼，这部作品就是献给她的。虽然拉威尔的年龄比我大许多，可我们在旅行演出之前就认识了，而且非常熟，他来听了几次我和乐队一起演奏的《茨岗》。以后我们又一起旅行演出，同住一个旅馆差不多一个月。白天我们一起练习，晚上就开音乐会。他指挥，但是恕我直言，他指挥的很不好。他的钢琴弹的也不好，他

根本就不擅长指挥。他是个沉默寡言，又很谦让的人，无论乐队队员发生了什么问题，他从不发火。他的外表总是穿着整齐，打扮的很入时。

“我永远不会忘记我第一次和他演奏的情况。他对我说的第一件事就是：‘我对你的全部要求就是请你严格按总谱上所写的那样演奏。不仅是《茨岗》，所有我的作品都是这样。’他希望不要把《茨岗》演奏得过分地放纵，类似狂想曲那样。虽然这首曲子名叫《茨岗》，可他不希望把它看成为一首任性的吉普赛式的练习曲。他把它看成是一部法国气质的作品，要表现出作曲者的民族性。

“我建议他写一首小提琴协奏曲，但是他不写。他说：‘我写这部《茨岗》已感到非常困难，写协奏曲肯定是不行的。我写这首《茨岗》所花去的时间至少可以写 2 首交响曲和 3 首四重奏。写小提琴的作品有许多特殊问题，要花许多时间才能解决。

“他在布达佩斯听了达隆尼的演奏后受到很大启发，从而决定写这首《茨岗》。为了写这部作品，他买了一把小提琴，借了很多帕格尼尼和其他人的小提琴作品。他把小提琴放在桌子上，日夜不停地在那里工作，在这把乐器上试验，寻找什么是可以演奏，什么是不能演奏的。

“虽然当他写那首《小提琴和大提琴二重奏》时，一位小提琴家曾经给过他一些帮助，但由于他以前没有学习过小提琴，写这部作品时，一定还是很困难的。

“不过，拉威尔是位十分精细谨慎的人。他先要肯定一首作品是可以演奏的，然后再出版它，否则就不出版。我认为他所使用的某些技术效果是很不平凡的，是很新奇的。

“这首《茨岗》他断断续续写了 2 年。当我第一次拉给他本人听时，我告诉他，我认为某些乐句是不能演奏的，可是尽管他不是拉琴的，他还是向我证明了这是可以做到的。实际上是拉威尔

给我上了一堂小提琴课。”

1939年11月，弗朗塞斯卡蒂首次去美国，和纽约爱乐乐团合作演出了帕格尼尼第一小提琴协奏曲的原版乐谱，这是几年前从他父亲那里得到的礼品。从此，他跻身当代第一流小提家的行列。

1953年，弗朗塞斯卡蒂在热那亚歌剧院举行帕格尼尼作品演奏会，引起巨大反响。同年10月12日接受热那亚市长的邀请，在杜斯宫举行盛大的音乐会，用前属帕格尼尼的瓜乃利名琴演奏，并向全世界广播。

弗朗塞斯卡蒂被认为是继承了以蒂博为代表的温文尔雅的法兰西风格。实际上，他的趣味比蒂博广泛得多，他不仅演奏帕格尼尼的炫技作品，还演奏柴科夫斯基协奏曲这类蒂博从不染指的乐曲。他的音色甜美甘润，只是性格比较单一，变化不多，听多了有过腻之感；他的技巧全面扎实，气魄比蒂博要豪放，对指法等技术细节常常有过人的精确之处。

在弗朗塞斯卡蒂的唱片中，圣・桑的b小调第三小提琴协奏曲、帕格尼尼的D大调第一小提琴协奏曲和拉威尔的《茨岗》等最能代表他的艺术特色。

拉威尔的《茨岗》弗朗塞斯卡蒂留有1933年的录音。他的演奏比起后来的梅纽因、穆特等人要收敛许多，快速的无穷动部分，演奏得十分自然用心，绝没有过分的放纵之情。这就是他理解的拉威尔的要求。这是明快、雅致的《茨岗》。

弗朗塞斯卡蒂在1950年录制了帕格尼尼第一协奏曲和圣・桑的第三协奏曲，这两首都是他的看家曲目。两部作品都存在或多或少的删节，这种做法如今已经不流行了。圣・桑对法国的器乐协奏曲做出了很大的贡献。他心灵手巧、下笔成章，为小提琴一共写了三部协奏曲，前两部是年轻时的营生，今天已经很少有人演奏了。第三部献给萨拉萨蒂，是圣・桑协奏曲中最流行的，代

表了他的艺术造诣。圣·桑的作品结构匀称工整，独奏乐器的技巧高超。他自己说：这部协奏曲的情绪可以理解为是两座高山中间夹着一座静谧的湖泊。这是理解这部作品情绪的一把钥匙。弗朗塞斯卡蒂以比较明丽、热烈的感情来表现这部作品。他的揉指速度偏慢、幅度过宽的毛病，在演奏第三乐章正主题时尤其明显，声音不够干净，影响了乐曲刚毅的性格的塑造。抒情的插部处理得不如后来的帕尔曼、林昭亮等人那么抒情。这个录音弗朗塞斯卡蒂似乎没有达到最佳状态，表现有点令人失望。

帕格尼尼第一协奏曲要好一些。弗朗塞斯卡蒂对这部作品的纯熟从一开始就可以听出来。他的三度双音快如闪电，干净清晰。中间乐章有悲痛的情感流露。这两部作品的录音都不算好，对弗朗塞斯卡蒂的音色损害不小。

弗朗塞斯卡蒂全盛时期享有崇高的威望。但他个性不够鲜明，处理乐曲感情不够深刻，他的甜美动听的音质又未能完美无损地保留在录音中。当时，他被认为比蒂博逊色。现在看，可能比格吕米奥、谢林也要让三分。时代的风水流转真是变幻莫测啊！

推荐唱片：

1. 圣·桑：第三小提琴协奏曲；帕格尼尼：第一小提琴协奏曲 Sony MPK46728
2. 门德尔松、布鲁赫、圣·桑、柴科夫斯基、普罗科菲耶夫：小提琴协奏曲；肖松：音诗 Sony MH2K 62339 (2CD)

九、完美如神

——雅沙·海菲茨

如同俄罗斯民间传说中美丽神奇、造福人间的火鸟，**雅沙·海菲茨**（1901—1987）的横空出现使整个小提琴世界的面貌为之焕然一新。

1901 年 2 月 2 日，海菲茨生于立陶宛首都维尔纽斯。他的父亲是一位职业小提琴手，3 岁起海菲茨就开始跟父亲学琴，4 岁入维尔纽斯音乐学校从师马尔金。6 岁即在音乐会上成功地演奏了门德尔松的 e 小调小提琴协奏曲。对于童年的这段学琴时光，海菲茨曾经回忆道："父亲在家时，我练得最多，因为当时的规矩很严。我喜欢一个人单独关在房间里练习，为此曾和我父亲有过冲突。即使是长大成人后，我也不愿意别人在旁边看我练琴，我不能专心，我练琴时不能有人在场。"

8 岁那年，海菲茨在维尔纽斯音乐学校为前来此地旅行的奥

尔教授演奏。这位名师一眼就看出这个孩子非同小可，于是建议海菲茨的父亲把孩子送到圣彼得堡来跟他学习。当时，俄国的法律禁止犹太人在圣彼得堡定居，这可使一家人都是犹太血统的海菲茨的父亲伤透了脑筋。幸好，圣彼得堡音乐学院的院长、著名作曲家格拉祖诺夫为他们想出了一个绝妙的办法——把父子俩一并收为学生，这就是1911年奥尔班上的学生名册里有两个海菲茨的缘故。父亲不仅在海菲茨小提琴的学习上费尽心思，而且严格督促儿子其他文化课的学习，法语、德语、历史、地理、数学，这些都请了私人教师到家中来授课。海菲茨十分刻苦，出去看了一场戏或参观了一个博物馆，回来都要写一篇作文。这种勤奋刻苦、持之以恒的求知欲望，海菲茨保持终生。

1912年10月，海菲茨应著名指挥家尼基什的邀请，与柏林爱乐乐团合作演出了柴科夫斯基的小提琴协奏曲。这个男孩极其精彩的演奏，轰动了乐坛。观众席上的克莱斯勒听后深为赞叹，对身边的津巴利斯特说："你我也许应该怀着多么满意的心情马上砸碎自己的小提琴！"海菲茨的名字开始不胫而走，人们都知道俄罗斯又出了一位了不起的男孩，而前不久埃尔曼童话般美妙的音质曾让听众怎样的如痴如醉啊！近些年，陆续发现了一些海菲茨早年在俄国时期未做商业发行的录音，据说其中真挚的感情、纯正的风格和扎实的功底这些海菲茨成熟时期演奏中的优点已经鲜明地表现了出来。

1917年，海菲茨应邀赴美巡回演出，10月27日，在卡内基音乐厅举行了意义深远的首演。他的名字已经成了传奇式的，每个人都想亲耳聆听他的琴声，亲眼目睹他的风采，这一天，音乐界的许多名人都来了，大家都想证实一下传闻中的故事是否真实。几个小时的音乐会过去了，当众多的小提琴家不再感到燥热难当的时候，音乐评论家们迈着激动的步伐冲出音乐厅，他们向世人

宣布：新一代的小提琴标准诞生了！

记者们体验到了名不虚传的力量。第二天，报纸上揄扬赞美的措辞比比皆是。这些言辞把更多的人拽进了实证的圈套，谁都想来亲自证实一下海菲茨的神奇。随着岁月的流逝，海菲茨满足了越来越多的人的愿望，而且通过录音唱片的传播，一直延伸到天涯海角，延伸到今天乃至未来。

在卡内基音乐厅首演的两周后，海菲茨走进胜利唱片公司的录音室，开始了长达半个世纪之久的录音生涯。在海菲茨创造的诸多奇迹之中，有一点特别突出，就是他总能找到最简捷的途径直入作品的核心。在他 1917 年录制的最早的几张唱片上，这个特点已现端倪。舒伯特－威廉密的《圣母颂》，G 弦上的主题温暖浓郁，充满了人间慈母的至爱之情，险峻的八度双音如同远方的游子在纵情高歌。同样的抒情气质也表现在 1918 年录制的门德尔松－阿克伦的《乘着歌声的翅膀》中，这是海菲茨音乐会常用的返场曲目之一，听众在一种对音乐的依依不舍之情中离去。正是由于海菲茨此时年事尚浅，涉世未深，少年人独有的清纯贞静的本性才在早年的录音中昭昭在目。

20 世纪初，正是炫技小品在音乐会中大行其道之时，凭借着对技巧超人一等的把握，海菲茨把炫技小品的演绎提高到了一个前所未有的水平。一下子衬得以往许多拖泥带水、强撑硬努的演奏落伍过时、出尽洋相。1917 年录制的巴齐尼的《精灵轮舞》是集左手大跳、拨弦和右手快捷的上下连跳弓于一体的精湛绝伦的演奏，双手配合准确无误，已属不易，海菲茨在完美的演绎中领着钢琴伴奏轻松自如地往前狂跳，说明他的技巧潜力还绰绰有余！十余年后，梅纽因在年岁相仿时录过同一曲目，狂放恣肆有过之无不及，听起来更加激动人心。但论起音准之精确，弓法之严谨，仍以海菲茨为万世师表。仔细辨别可以看出，海菲茨的基本功更

扎实，梅纽因写意即兴的成分更重。这差别决定了他们将来各自风格的形成和发展。海菲茨在震撼世人的同时，也不忘吸收借鉴前辈小提琴大师的特长，以使自己的风格更加多姿多彩，在严谨刚毅的同时，不乏妩媚、风雅。录于1924年的莉莉·布朗热的《随从》，迷人之极，直可比拟埃尔曼与克莱斯勒同类情调的杰作。这期间，海菲茨还录下了帕格尼尼的《无穷动》、哥德马克的《a小调小提琴协奏曲》第二乐章等因以后未再重录而显得格外珍贵的乐曲。作为整体来看，海菲茨录制于1917—1924年的几十首小品，以其纯洁贞静的内在情感和完美无瑕的表现技巧，成为小提琴音响文献中最珍贵的宝藏之一。

海菲茨的神经系统反射功能奇佳，肌腱兼具力量与柔韧。他的左手手指长短粗细比例恰当，在指板上上下起落，得心应手。他的揉指属于发音雄浑的指尖冲动型，速度从慢到快可有无数层次的变化，这使他的音色频谱极为宽阔多样。他的音准之精确不失毫厘，大小调的调性感尤其敏锐之极。他的表情滑指具有惊艳撩人的美色，是贴有独家标记的护身符。海菲茨的运弓，恰像他手中张弛有度的琴弓本身，充满弹性与力度，各种精湛的弓法无不烂熟于心。叶芝用来恭维理想情人的名句：你的美如绷紧的弓毛，用在这里是最切近的大实话。对于出风头显光彩的技巧性乐句，他从不轻易放过。为了追求独特的音响效果，他常常不辞风险，采用冒险的指法和弓法，这使他的演奏听上去更带有一种娇艳动人的表情。他的台风朴素高贵，琴头高高举起，一副凛然不可侵犯的神情。拉起琴来从没有某些小提琴家那种摇头晃腿、鼻息沉重或歪嘴扭脸的怪样子。就是这种令人耳目一新的听觉感受和视觉形象的综合，使某些挑剔的评论家和心生妒意的同行竟相或明或暗地指责他的演奏孤傲自赏、冷若冰霜。直到如今，还能听到一些国内的音乐爱好者不辨真相、随声附合，称海菲茨的声音冷，没

有感情。这真是天大的误会。海菲茨的声音之热烈，是滚烫的火山熔岩。他的感情如凌空展翅的火鸟，高贵其表、温暖其心。这是含蓄内敛的心灵与夸张炫耀的身手的奇妙结合。

纯出于巧合，海菲茨的艺术成长过程与唱片录制技术的发展同步进行。1917--1924 年，海菲茨取得惊人成绩靠的是 78 转唱片；1925—1948 年，海菲茨光芒四射的全盛时代正当 33 转独霸天下；1949－1972 年，海菲茨进入老当益壮的晚年，唱片也已进入了密纹慢转和向立体声开放的新纪元。

20 年代后期的录音随着录制技术的进步，早期闷罐似的琴声变得更加甜美，音场也随之开阔。这期间，他重新录制了早期的一些小品，第一次完整地录制了大型作品：理查·施特劳斯的奏鸣曲。可是没曾想，风云突变，1929 年开始的经济大萧条给方兴未艾的美国唱片业重重的一击，像海菲茨这样的艺术家竟然要等到 32 岁才有机会录制协奏曲。当时，胜利唱片公司将海菲茨借给 EMI 公司，使海菲茨得以来到欧洲，和巴比罗利指挥的伦敦爱乐乐团录制了几首精彩的协奏曲。1934 年录制的格拉祖诺夫《小提琴协奏曲》充满了俄罗斯宽广的气息、自然流畅的分句和温暖的情怀，即使后来者（米尔斯坦、大卫·奥伊斯特拉赫）在这些方面都毫不逊色，在纯技艺方面仍无法与之匹敌。莫扎特《第五小提琴协奏曲》中，海菲茨的处理超出常规，却是风雅可嘉。此曲先后录过三次，这是最精彩的一次。维厄唐的《第四小提琴协奏曲》，海菲茨仅录过这一次，精彩绝伦，让人不敢再存奢望。柴科夫斯基的《小提琴协奏曲》和维尼亚夫斯基的《第二小提琴协奏曲》，以后都有录音效果更好的版本行世，但巴比罗利相得益彰的配合使海菲茨光辉灿烂的演奏锦上添花。

作为古往今来基本功最全面、最扎实的技艺大师，海菲茨融灵巧与抒情、紧张与柔韧于一炉。他猛烈的起奏和顿挫有致的运

弓方法都特别适合勃拉姆斯的《小提琴协奏曲》。30年代和库塞维茨基合作的版本比1954年和赖纳合作的版本，乐队更到位，海菲茨的技艺更惊人，把整个柔板乐章当成一个大线条的乐句一气呵成！虽然逐节细较，后来的版本在感情的细腻程度上更加成熟、自由。勃拉姆斯《小提琴协奏曲》第一乐章第348—360小节在四根弦上一连串的九度大跳，是小提琴文献中最令人毛骨悚然的段落之一。海菲茨处理起来，冷静准确又有激情，其如女武神般风驰电掣的速度，大概没有第二个人胆敢采用。大提琴家雅·斯塔克50年代曾经在乐队里为海菲茨的勃拉姆斯助奏，在他的记忆中，海菲茨的力量、风范举世无双。但请注意，他指的是现场音乐会而非唱片。可见唱片在传达海菲茨惊人的技艺上还是未存全真、有所减色。如果说海菲茨比常人快得多的速度用在勃拉姆斯尚可接受的话，许多人对他演奏的贝多芬就感到实在不能忍受。1940年和托斯卡尼尼合作的贝多芬《小提琴协奏曲》，速度按照乐圣的指示忠实执行，乐曲中许多崇高超然的意境如走马观花，始终无法得以升华。只有海菲茨音色丰腴的琴声仍然使听者怦然心动。50年代和明希合作的贝多芬《小提琴协奏曲》，虽然采用的还是较快的速度，但已经不觉得赶，小柔板乐章严格按照曲作者的指示，不过分多愁善感，采用奥尔的华彩乐段略加修饰。

比较起端庄严谨的古典大师的杰作，浪漫派绚丽缤纷的华章在海菲茨手下更显得光彩照人。在RCA公司发行的4张海菲茨正价版唱片中，西贝柳斯、普罗科菲耶夫、格拉祖诺夫的一张应是爱乐者案头必备的唱片。海菲茨在30年代分别为这3首协奏曲首次录制了唱片（普罗科菲耶夫与库塞维茨基、西贝柳斯与比彻姆），大大地促进了这3首乐曲的流行。在这张60年代初发行的唱片中，随着立体声的采用，海菲茨黄金般的琴声更加光彩夺目，普罗科菲耶夫《第二小提琴协奏曲》中飘逸的旋律和莽撞的玩笑

竟如专为他而写；西贝柳斯《小提琴协奏曲》中芬兰民族热情奔放而又冰清玉洁的品格，在海菲茨弓弦之间如同冰与火一样交相辉映。布鲁赫《第一小提琴协奏曲》、《苏格兰幻想曲》和维厄唐《第五小提琴协奏曲》的那张也同样精彩。布鲁赫《第一小提琴协奏曲》充满激情，昂扬奋发；《苏格兰幻想曲》忧伤的吟唱催人泪下；维厄唐《第五小提琴协奏曲》的柔板乐章崇高、豪迈。50年代末录制的柴科夫斯基和门德尔松的《小提琴协奏曲》，表现更加从容，尤其是门德尔松比1949年和比彻姆合作的版本更加成熟。这些唱片一直是RCA公司的常青树，历年畅销不衰。

在浪漫派曲目中，海菲茨还开发了诸如布鲁赫第二小提琴协奏曲、康纳斯小提琴协奏曲之类的杰作。尤其是布鲁赫第二小提琴协奏曲，长期以来被第一小提琴协奏曲的大名所掩，正是海菲茨录下了久久期待的第一张唱片(1952年)，使我们进一步认识了布鲁赫的旋律天赋，色彩和节奏繁复多变，谋篇布局求新出奇。海菲茨为第一乐章副部主题寻找的音质、音色和揉指的律动令听者心醉。虽然整体速度较快，抒情段落仍然气息悠长。在1951年录制的《西班牙交响曲》中，按照奥尔学生的惯例，省略了西班牙风味最足的“间奏曲”一段，但是听来同样令人信服，处处洋溢着妩媚的拉丁气质，音流如注。同期，海菲茨重录了萨拉萨蒂的《流浪者之歌》和圣·桑的《哈瓦纳斯》、《引子与回旋随想曲》等，这些唱片不仅完美，而且在技巧处理上大胆、冒险，透着惊人的胆略。

在海菲茨一生中，许多作曲家根据海菲茨的特点，专为他创作了难度惊人、风采各异的佳作。这包括格伦伯格热烈喧闹与浪漫伤感杂糅并举的小提琴协奏曲，其花哨的写法是海菲茨惊人技巧的典型炫示；科恩哥尔德根据自己电影配乐编写的风起云涌的小提琴协奏曲；卡斯泰尔诺沃一泰代斯科文彩斑斓充满圣诗般狂

想的第二小提琴协奏曲；罗饶刚毅果敢的小提琴协奏曲；还有海菲茨爱不释手的沃尔顿的小提琴协奏曲，40年代与古森斯合作的版本，技巧惊人，但50年代沃尔顿亲自指挥的版本，表现更加深入细腻。海菲茨大量表情滑指的运用给这首乐曲带来绿油油的丛林中的情调，幻想、忧郁、狂喜此起彼伏，不愧是英国小提琴文献中可与埃尔加小提琴协奏曲比肩的杰作。

下面介绍其中的两张唱片。

第一张唱片主要的曲目是科恩哥尔德和罗饶的小提琴协奏曲。

抒情是科恩哥尔德（1897—1957）小提琴协奏曲的灵魂。他生长在浪漫之都维也纳，从小就是个作曲神童。施纳贝尔曾经演奏过他13岁时写的一首钢琴奏鸣曲。后来，在纳粹肆虐的年代，他离开了欧洲，来到美国好莱坞，凭着下笔如有神的才华，成为写电影配乐的高手。这部小提琴协奏曲写于1945年，是胡贝尔曼约请他写的，原来打算交给胡贝尔曼首演。但是胡贝尔曼拖拖拉拉，总也定不下首演的日期，最后只好交给海菲茨了。1947年2月15日，海菲茨和哥什曼指挥的圣路易斯交响乐团合作举行了此曲的首演。这部作品由作曲家在乐谱封面上写上了献给马勒的遗孀阿尔玛的字样。

协奏曲共分三个乐章，主题大抵都是从科恩哥尔德谱写的电影配乐中截取的。第一乐章思慕的开始主题，取自1937年的影片《又一个黎明》，宁静的第二主题取自1939年的影片《胡亚雷斯》，这两只感人的旋律由独奏小提琴做了充分的展开；中间乐章是一首浪漫曲，主题选自1936年的影片《Anthony Adverse》，对比中段是为协奏曲专门写的。引子过后，独奏小提琴高高地翱翔在乐队之上，延绵不绝地唱出了一大段哀婉动人的旋律，这是科恩哥尔德敬献给他的维也纳同胞马勒的一曲挽歌；终曲颇有几分开山

辟地的气概。这是影片《王子与贫儿》的主题歌，作为对比，第二主题处理成一段怡然自得的乡间小调，到了尾声转换成狂欢热闹的场面。

海菲茨在演奏这部作品时，充分发挥了自己音质富于弹性的优势，浪漫曲中流露出对韶华易逝、人生苦短的伤感。

和科恩哥尔德情形相仿，罗饶（1907—1995）也是先在中欧成名，以后来到美国，成为给好莱坞电影配乐的好手。1953年，罗饶写了一部小提琴协奏曲的草稿，由当时海菲茨的钢琴伴奏艾曼努尔·贝转给海菲茨。海菲茨看后很感兴趣，鼓励罗饶把作品写完。当时罗饶在意大利，化了6个星期把作品全部写好。后来，又用了一些时间和海菲茨探讨修订技术细节。最终，在1956年1月15日，海菲茨与瓦尔特·汉德尔指挥的达拉斯交响乐团合作举行了这部作品的首演。

协奏曲透露出这位匈牙利血统的作曲家对故国的迷恋和热爱。罗饶不是简单地从民歌中寻找现成的素材，而是在自己的作品中揉进了刚毅、果敢、质朴、幽默这些匈牙利民族的优秀品格。第一乐章生机勃勃，热情质朴；第二乐章青山绿水之间，歌声缭绕；第三乐章很诙谐，像是在匈牙利民间集市上常见到的杂耍表演，独奏小提琴是当然的主角。在鼓号声的催促下，独奏小提琴迟迟地登场，先活动活动筋骨，再抖出个小绝活，随着情绪逐渐热烈，小提琴的花样越翻越出新，在兴高采烈的当儿，作曲家插进来一个对比中段，把第一乐章的主题在此予以抒情的变形再现。然后再依着独奏小提琴的性子，忘情尽兴地耍弄个够。

我们一定能够料到，这样的作品很适合海菲茨的性格。第三乐章中，海菲茨连续使用了几个个性极强的妩媚俏皮的滑指，把作曲家写作时快乐的心情准确地传达给我们。

这张唱片中录制于1946年的科恩哥尔德协奏曲，海菲茨的琴

声特别生动，可能是拾音器离琴较近的缘故。

第二张唱片主要的曲目是卡斯泰尔诺沃－泰代斯科（1895－1968）的第二小提琴协奏曲和卡伦·哈恰图良的小提琴奏鸣曲。

多才多艺的意大利作曲家卡斯泰尔诺沃—泰代斯科在1930年和海菲茨初识订交，就接受了海菲茨的委托，写了一首小提琴和钢琴的小品《云雀》。1931年海菲茨和纽约爱乐乐团合作演出了他的《第一小提琴协奏曲》。同年夏天，作曲家开始动笔写作《第二小提琴协奏曲》。这首取名《先知们》的协奏曲是卡斯泰尔诺沃－泰代斯科从希伯来古老的传说中汲取灵感的杰作。他想描绘在遥远光辉的圣经时代，先知们在芸芸众生的簇拥下，在鸟语花香的环绕中，纵论古今，遥指未来，妙语如珠，侃侃而谈的情景。三个乐章分别以圣经中的三位先知命名，作曲家只不过是想唤起我们神圣庄严的联想。但是听众不必受标题暗示的典故限制。这部作品于1933年4月2日首演于纽约爱乐乐团的音乐会上，海菲茨独奏，托斯卡尼尼指挥，极其繁难的独奏声部，在海菲茨完美精湛的技艺下，一一化解为栩栩如生的音画，传入听众耳中。

卡伦·哈恰图良是大名鼎鼎的阿拉姆·哈恰图良的侄子，1920年生于莫斯科，曾于1945年跟随肖斯塔科维奇和米亚斯科夫斯基学习作曲。他1947年写下了这首小提琴奏鸣曲编为作品第一号，可别小瞧了它。沉郁顿错的节奏和飘逸悠扬的美声交织共鸣，小提琴和钢琴的乐器性能都得到了相当高度的发挥，听觉效果极佳。海菲茨音色的丰饶俏丽、变幻多姿，在此得以尽情发挥。让人听了以后情不自禁的陶醉。难怪在大卫·奥伊斯特拉赫录下这首乐曲几年之后，海菲茨技痒难熬，也要把它收在自己名下。

不用说，与海菲茨这样一位追求尽善尽美的至尊合作会有许多困难。在他录制的室内乐中，不难觉出小提琴总要豁然超出众人。1950年和鲁宾斯坦、皮亚季戈尔斯基合作录制的柴科夫斯基

的钢琴三重奏中，小提琴与钢琴互不相让，充满了宏伟的气魄；大提琴谦恭地闪在后面，柴科夫斯基音乐中温暖的情意多少减少了几分。

1972年10月23日，海菲茨举行了最后一场公开音乐会，录音随后发行。他演奏的弗朗克和理查·施特劳斯的小提琴奏鸣曲芳香四溢，拉威尔的《茨岗》大胆泼辣，克莱斯勒的《狩猎》和布洛赫的《即兴》是海菲茨新练就的曲目。七十高龄的老人不免被视为心有余而力不足，而海菲茨却以实践证明了自己不仅手指和手臂稳固可靠，而且思想也新鲜活跃。

综观海菲茨的艺术生涯，他是表现最稳定的小提琴家，无论唱片还是现场都是如此。他在音乐会上失手的次数远比其他任何同行少得多。从1917年卡内基首演以来至50年代初是他技艺最精湛辉煌的时期。到了晚年，他的揉指已经不如年轻时那么层次分明，变化多端，运弓也不如当年那么晶莹剔透、张力十足。在乐曲的处理上更加强调心灵的自由，但听来不时觉出有股燥气浮动其间。究其根源，我以为就在于海菲茨争强好胜，急烈进取的性格，导致他永远不服输，永远不服老。他一生中真正的对手只有自己难以企及的盛年，主观愿望是不肯落在昨日之我之下，客观效果却不免显出浮躁焦虑，虽然还不至于力不从心。

一般听海菲茨，我们都是先从他较晚期的录音入手。这些固然也是极了不起的成就，但仍然使我们觉得与传说中的神奇有距离。随着聆听的深入，在他全盛时期的录音中，我们只要静下心来，不计较音场的狭仄，排除表面噪声的干扰，终会发现：一个神奇的传说就在眼前。

推荐唱片：

全集 RCA61778－2（65CD）

1. 1917—1924 年录音 小品为主 RCA61732—2（3CD）
2. 1925—1934 年录音 小品为主 RCA61733—2（3CD）
3. 1934—1937 年录音 维尼唐（NO. 4）、维尼亚夫斯基（NO. 2）：小提琴协奏曲 RCA61734—2（2CD）
4. 1935—1939 年录音 勃拉姆斯：小提琴协奏曲 RCA61735—2（2CD）
5. 埃尔加、沃尔顿：小提琴协奏曲 RCA7966—2—RG
6. 辛丁：组曲；格里格：小提琴奏鸣曲 RCA61740—2（2CD）
7. 布鲁赫、康纳斯：小提琴协奏曲 RCA61751—2
8. 科恩哥尔德、罗饶：小提琴协奏曲 RCA61752—2
9. 拉罗：西班牙交响曲 RCA61753—2
10. 本杰明：浪漫幻想曲；斯特拉文斯基：意大利组曲 RCA617
11. 卡斯泰尔诺沃—泰代斯科：小提琴协奏曲；卡伦·哈恰图良：小提琴奏鸣曲 RCA61774—2
12. 西贝柳斯、普罗科菲耶夫（NO. 2）、格拉祖诺夫：小提琴协奏曲 RCA RCD—7019617
13. 布鲁赫：第一小提琴协奏曲、苏格兰幻想曲；维尼唐：第五小提琴协奏曲 RCA6214—2—RC

十、中提巨擘

——特蒂斯、普利姆罗斯、巴什梅特

中提琴是最古老的弦乐器之一，音域和音色介于小提琴和大提琴之间，不易出彩。著名指挥家比彻姆刻薄地称其为“阴阳人”。根据格罗夫音乐辞典所说，简略地看一下早期的乐队总谱就可发现，中提琴开始是同第二小提琴和低音提琴一起使用的。巴赫和亨德尔使它前进了一步。但是，只是当海顿和莫扎特把中提琴作为弦乐四重奏的组成部分之后，才开始确定了它的地位和个性。贝多芬的四重奏继续加强了中提琴的作用。卡尔·斯塔米茨首先把中提琴作为独奏乐器来使用，而柏辽兹则在浪漫主义时代首先认真地考虑把中提琴作为乐队的独奏声部来使用，瓦格纳和理查·施特劳斯使中提琴的表现力进一步得到了拓展。今天，作曲家们为独奏中提琴所写的作品，大大扩充了这件乐器的演奏曲目。毫无疑问，演奏这些乐曲，需要有演奏其他独奏乐器同样的

技巧、智慧、谨慎和勤奋。19世纪末20纪初，由于许多演奏家们投身于弘扬发挥中提琴独特美质的演奏事业，才使这件乐器脱颖而出，在弦乐器家族中占有不可小视的地位。

莱昂内尔·特蒂斯（1876—1975）被誉为中提琴之父。1876年12月29日，特蒂斯生于英国西哈特普尔，早年就学于伦敦圣三一音乐学院，初学钢琴，次学小提琴。以后师从卡罗达斯集中精力学习小提琴，还在莱比锡音乐学院和皇家音乐学院学习。19岁时开始演奏中提琴，参加弦乐四重奏团。1901年，他担任皇家音乐学院中提琴教授。1900—1904年担任女王大厅管弦乐团首席中提琴手。1909年，他担任比彻姆管弦乐团首席中提琴手。特蒂斯向公众介绍了许多为他创作的中提琴乐曲，包括巴克斯、布利斯、斯各特等人的作品，这些乐曲由于他的演奏而闻名于世。特蒂斯的演奏风格雄浑豪放、气壮如牛，极大地鼓舞了一批有志于从事中提琴演奏事业的后起之秀，在20世纪初期的弦乐领域，产生了十分广泛的积极影响，特蒂斯的热情、献身精神和艺术家的天性，把中提琴带到了独奏乐器的最前列。

继之而起的中提琴家有法国的莫里斯·维厄、捷克的拉迪斯拉夫·塞尔内、德国的保罗·欣德米特和英国的威廉·普利姆罗斯等。通过这些巨匠的努力，中提琴在成为受重视的独奏与重奏乐器方面取得了巨大的进展。中提琴洪亮的音响和未被充分挖掘的潜力吸引了他们的注意力，使他们置自己原来的乐器小提琴于一边，尽心尽力地提高中提琴的演奏水平，使之达到与小提琴并驾齐驱的程度。

欣德米特是德国代表性的作曲家和演奏家。他的中提琴演奏水准之高，可由1929年10月担任沃尔顿的中提琴协奏曲首演的独奏演员一事看出。1930年，欣德米特在伦敦的一次音乐会上演

奏了自己的中提琴协奏曲。他还为中提琴创作了许多首奏鸣曲，包括难度很高的独奏奏鸣曲。他曾经和戈尔德堡、费尔曼组成三重奏组演出。欣德米特是一位兴趣广泛、多才多艺、注重实践的作曲家。他的中提琴作品今日已成为经典。

威廉·普利姆罗斯（1903—1982）是苏格兰人。父亲是一位中提琴手。普利姆罗斯幼年从父学习小提琴，后又师从卡米罗·里特。10岁时，他辉煌地演奏了门德尔松的e小调小提琴协奏曲。他的音乐才能无疑很高。16岁，普利姆罗斯获得奖学金去伦敦市政厅音乐与戏剧学校学习，3年后，即1923年，他成功地演奏了埃尔加的小提琴协奏曲。虽然他是一位才华横溢的小提琴家，但越来越被中提琴所吸引。他有宽宽的肩膀，大而有力的双手，生就适合演奏中提琴。当他把转到中提琴去的想法告诉伊萨伊时，伊萨伊赞同并鼓励他这样做。普利姆罗斯在随后的非洲旅行演出中获得声誉并成为一名杰出的中提琴家。他加入伦敦的弦乐四重奏团。在1930—1935年期间，他与这个团一起到世界各地旅行演出。作为一个独奏家，他周游了欧洲和南美。听众对他迷人的中提琴音色和在这件乐器上表现出来的无与伦比的技巧感到震惊。

到美国后，普利姆罗斯扩大了他的演奏范围。他在指挥大师托斯卡尼尼麾下任全国广播公司交响乐团首席中提琴手，同时继续举行独奏音乐会。1942年，他作为独奏家全力从事巡回演出。巴托克的中提琴协奏曲系受他委托而写，并由他举行首演。

普利姆罗斯的演出曲目极广。他不仅演奏专门为中提琴创作的作品，也演奏由其他器乐移植过来的作品。他认为："中提琴的性能使它在炫耀技巧方面不如在表现深刻的音乐思想方面那么擅长，然而它那深沉感人的声音却是小提琴所无法做到的。我之所以选择中提琴，是因为它具备我喜爱的表现手法。"普利姆罗斯使

用的阿玛蒂中提琴简直像一把小的大提琴，他认为这是中提琴的理想尺寸，虽然它比一般的琴大，可是拉起来非常舒适，声音的反应异常敏锐，音色明亮、圆润。普利姆罗斯说："许多演奏家对中提琴的尺寸有一些特殊的看法。在一个时期，他们认为应当使用他们能拿得起来的尽可能大些的乐器。就我本人而言，十七英寸的琴已经感到笨重了，理想的尺寸就介于十六——十六又二分之一英寸之间。"普利姆罗斯的演奏风格热情而富有朝气，豪放与婉约这两种不同意境，他表现起来运用自如。无论小提琴般的炫技性的旋律，还是哀婉深沉的动人情景，他都能够演奏得令人信服。就中提琴的色调、技巧和表现力而言，普利姆罗斯已被公认为是中提琴家中的杰出代表。

推荐唱片：

柏辽兹：哈罗尔德在意大利RCA 09026－62582－2

普利姆罗斯曾经说过，学习中提琴之前要做的第一件事就是看看学习者的手是否宽大有力，因为演奏中提琴时手的负担要比小提琴重，所以一个优秀的中提琴家转去拉小提琴，没有什么困难，只要在音准上经过一分钟的调整就行了。

不过，也有相反的情形。一位已过盛期的小提琴家在小提琴上已经不能随心所欲，演奏起中提琴来却出人意外地豪情万丈。他就是耶胡迪·梅纽因。

梅纽因和巴托克相识于1943年11月，当时梅纽因演奏了巴托克的第二小提琴协奏曲和第一小提琴奏鸣曲，给巴托克留下了深刻的印象。在给一位学生的信中，巴托克这样写道："我的奏鸣曲，他拉得精美绝伦，看来，对一位真正伟大的演奏家来说，作曲者的建议和帮助并不必要，演奏家自会找到阐释的途径。"

巴托克的中提琴协奏曲写于他生命的最后时光，作品未及完成，他便撒手尘寰，由其学生塞利续完。巴托克围绕着独奏中提琴已经写出了草稿，乐队部分特别是后两个乐章只留下了一些提示。这表明，假以时日，巴托克也许会扩展后两个乐章的规模。作品由三个不间断的乐章组成。第一乐章是奏鸣曲式，有三个主题。中提琴哀婉的独奏奠定了全曲的基调。第二乐章柔板，在情绪和形式上都十分接近作者的第三钢琴协奏曲的柔板乐章，凄美悲壮的情调令人过耳难忘。第三乐章活泼的快板是一首个性鲜明的民间舞曲。1966 年录下的巴托克的《中提琴协奏曲》是梅纽因晚年的精彩唱片。他的音色丰腴、气势豪迈，带有吉普赛气质的大量滑指的运用，把巴托克晚年悲苦穷愁的心境刻划得异常生动。

推荐唱片：

巴托克：中提琴协奏曲 EMI CDM763985－2

梅纽因的学生尼吉尔·肯尼迪继承了其师博学多才、触类旁通的技艺，将沃尔顿的中提琴协奏曲录成了唱片。这部完成于 1929 年的作品，是沃尔顿的三部弦乐协奏曲中的揭幕之作。作品充满丰富的旋律和多种影响，尤其是爵士音乐和普罗科菲耶夫的第一小提琴协奏曲的影响。沃尔顿的三部协奏曲具有相似的结构，活泼快速的乐章都放在中间。就这首中提琴协奏曲而言，第三乐章特别引人入胜。这肯定是沃尔顿写得最好的旋律之一。它的浩大的篇幅和深情眷顾的况味都代表沃尔顿最迷人的魅力。肯尼迪的中提琴演奏音质丰满，双音十分结实。第一乐章他采用富于冒险精神的慢速度，使柔美的旋律听起来更加宽广；谐谑曲演得火花四射；末乐章富有活力。

推荐唱片：

沃尔顿：中提琴协奏曲 EMI CDC7 49628－2

本世纪的中提琴名家尚有多人。重要的有：保尔·多克特、米尔顿·卡蒂姆斯、马克斯·阿罗诺夫、莉莲·富克斯、索尔·格雷茨尔、伊曼纽尔·瓦迪和苏联的鲍里索夫斯基和杜鲁金宁等人。限于篇幅，不再一一赘述。只是有一位近年饮誉欧美乐坛的新人，略过不提未免可惜。他就是——

尤里·巴什梅特 1953年生于顿河岸边的罗斯托夫，早年热衷于流行音乐，14岁的时候已经领导一个摇滚乐团，成为家乡少年的青春偶像。同时，巴什梅特在当地音乐学院学习，他本来主修小提琴，后来为了多腾出些时间弹吉他，就改学中提琴。没想到这一来对中提琴反而更上瘾，1971年干脆跑到莫斯科音乐学院追随俄罗斯中提琴学派的奠基人鲍里索夫斯基学习。稍后，又跟随鲍氏的门人杜鲁金宁教授学习。这时候，他感到摇滚乐在精神境界上有其局限性，而中提琴却如同一块未开垦的处女地，值得深耕细作。于是放弃流行音乐，专攻古典，后来成为该校最年轻的教授。巴什梅特赢得1976年慕尼黑中提琴比赛大奖。

巴什梅特通常拉奏体型较小的中提琴（十六又六分之一英寸），他认为这个尺寸的琴音质丰满、健壮、富于弹性。他的演奏声音浓烈强劲，揉指巧妙多变，高音区的音响尤其漂亮。著名钢琴家李希特听了他的演奏十分喜欢，愿意与他合作演出，并且一同录制了唱片。

巴什梅特认为，一个演奏者最重要的任务首先是与作品的思想感情取得认同，之后音符会自然地表达你的想法。同时，演奏者应该时刻磨炼自己的技巧。如果漏失乐谱上关键的音符，整个乐曲框架就会崩溃。他喜欢演奏专门为中提琴创作的作品，对于

从其他器乐曲中移植过来的改编曲兴趣不大。他认为：最伟大的中提琴曲目是施尼特克的协奏曲，因为这部作品深刻地体现了中提琴的本质。

巴什梅特和李希特1985年在德国举行的一场音乐会上演奏了中提琴的重要作品。曲目包括：欣德米特的F大调中提琴奏鸣曲（作品11之4）、布里顿的《流吧，我的泪》（作品48号）和肖斯塔科维奇的绝笔《中提琴奏鸣曲》（作品147号）。这是一组在思想内容和演奏技巧上都有很大难度并且变化繁复的作品。欣德米特的奏鸣曲写于1919年，具有很强的抒情性，在发挥中提琴的音域特点上，一听就知道出于行家之手。《流吧，我的泪》是布里顿惟一的一部中提琴作品，是根据古老的英国作曲家约翰·道兰德的一首歌写的自由幻想曲，1950年献给普利姆罗斯。乐曲大致相当一首短小的奏鸣曲的篇幅（15分钟左右），连续不间断地演奏。开始震音奏出的音响带有阴森恐怖的气氛，像是古老的伦敦塔中禁闭的囚徒呼出的气息。乐曲运用了许多富有特色的弦乐技法，始终萦绕着浓重的怅惘情绪。肖斯塔科维奇的奏鸣曲是他生前的最后一部力作，反映了作者晚年心境的沉郁、悲愤和绝望。作品分三个规模庞大的乐章。第一乐章以中提琴的拨奏开始，动机短小精悍，情绪沉思抑郁，逐渐发展成一个激烈的感情宣泄的高潮。第二乐章与巴托克的音乐风格有许多相似之处，一个矫健风趣的民间风味的旋律引领我们闻而起舞，忽然被一段沉思打断，回到民歌风时，音乐变得更加倔强，最后安静地导向以中提琴独奏开始的第三乐章。这是日益逼近的死神在作曲家心中引起的思索。它既没有大悲大恸的哀号，也没有超然升华的净化，它冷静地面对现实，双脚稳重地踏在大地上，永远不离开孕育生命的祖国母亲，这比宗教式的超脱更为感人。这部作品肖斯塔科维奇献给巴什梅特的老师、杰出的中提琴家杜鲁金宁。

巴什梅特演奏的曲目十分广泛，除了上面提到的，还包括，雷格（1873—1916）的《g小调组曲》、欣德米特的《葬礼音乐》、施尼特克的《独白》等。雷格的作品一贯重视理性，具有复杂的对位、和声技法，值得爱好思考的人一听。施尼特克的《独白》，巴什梅特运用加大琴弓压力的方法，挤出发狂的声嘶叫喊，一连串的滑奏仿佛是沉默的尖啸。结尾前显示疯狂间歇的宁静，富于启示。《为三人而作的协奏曲》是施尼特克为庆祝罗斯特罗波维奇六十诞辰而写的近作。施尼特克本来打算写一部三把大提琴的协奏曲，他征询罗斯特罗波维奇的意见，得到的答复是："谁是当今世界上最好的演奏家呢？克雷默和巴什梅特啊。"于是就产生了这部为三位演奏家而作的协奏曲。这部作品结构不同一般。每件独奏乐器单独演奏一个乐章，尾声中三种乐器一同出现。大提琴的乐章富有动力，小提琴和中提琴的乐章内向抒情，尾声在一阵喧嚣吵闹的竞奏中戛然而止。俄罗斯民间流行这样的说法，一瓶伏特加刚好够三个人享用。那么，依此推论，这首三重协奏曲正好是为三位杰出演奏家准备的盛宴。施尼特克打趣地说，作品演出之后，他要送给三位演奏家一瓶伏特加！

巴什梅特被称为自普利姆罗斯以来最伟大的中提琴家，他目前的声望和技艺如日中天。

推荐唱片：

1. 布里顿：流吧，我的泪；欣德米特：葬礼音乐；雷格：g小调组曲；施尼特克：独白 RCA 60464－2
2. 欣德米特：中提琴奏鸣曲（作品11之4）；布里顿：流吧，我的泪；肖斯塔科维奇：中提琴奏鸣曲（作品147）MK 418005－2
3. 施尼特克：中提琴协奏曲、三重奏鸣曲 RCA 60446－2

4. 施尼特克：三重协奏曲、弦乐三重奏 EMI CDC 5 55627—2

十一、在水一方

——米尔斯坦、托特利埃、斯特恩、施奈德汉

世界上有人能够将看似不可调和的矛盾的对立双方自然地统一于一身。我们不明白这怎么可以做到。但事实就摆在那里，信不信由你。

内森·米尔斯坦（1904—1992）就是这样一个人。1904年的最后一天，他出生于敖德萨。7岁开始跟随斯托里亚尔斯基学习小提琴，历时3年之久。这位老师给米尔斯坦打下了坚实的技术根底。他特别重视集体课，强调学生要有严格的自我要求，这对米尔斯坦的学习方式和未来的艺术观念产生了重大的影响。

一般人都以曾经跟从一代宗师奥尔教授学琴为荣，说起来不免津津乐道。米尔斯坦却对这段学习经历淡然处之，坦言他从奥尔那里没有学到多少东西。同样，奥尔在数说自己的教学成果时，

一般也想不起米尔斯坦其人。再则，总有人说米尔斯坦是伊萨伊的弟子，但两人从未结拜过正式的师徒关系。1926年，米尔斯坦在布鲁塞尔和伊萨伊过从甚密是事实，但他崇拜的是伊萨伊独特的风度和修养，至于技术上的诀窍他还是情愿自己来探索。

在本世纪二三十年代，米尔斯坦同著名钢琴家霍洛维茨合作，在苏联举行了一系列的室内乐演出。1923年10月22日，两人一道在莫斯科演出了普罗科菲耶夫的第一小提琴协奏曲的小提琴与钢琴版。这仅在该作品首演后的第三天。这些音乐会大大地提高了米尔斯坦的声望。他和霍洛维茨在精神气质和艺术风格上相差悬殊，两人居然合作愉快，互相倾慕，惺惺相惜，也算得上是一件奇事。

从青年时代起，米尔斯坦就是练就了一身功夫的响当当的技术大师。他的技巧之高超甚至敢望海菲茨之项背。只是在音色变化上，他尚不及海菲茨那么妖娆多姿；在舞台形象上，也不如海菲茨那样显豁出众，有明星风采。

1929年，米尔斯坦来到美国与圣路易斯管弦乐团合作，举行了美国首演。此后，他就在美国安居乐业。和当时绝大多数的小提琴家一样，米尔斯坦被光芒四射的海菲茨所遮掩，像靠反射太阳光的月亮一样，只能发出黯淡的光亮。他的超人的技巧没能得到尽情的发挥。从长远看这对他可能倒是一件好事，促使他把注意力用在深入理解音乐作品的内涵上。米尔斯坦说过，他一生中最喜爱的小提琴作品是巴赫和帕格尼尼写下的。这两位大师朝着不同的方向拓展了小提琴的技巧疆域。巴赫把小提琴的和声与对位的复调潜力挖掘殆尽；帕格尼尼把小提琴的主调旋律的花巧炫饰推向极端。米尔斯坦花费了很大的心力对他俩的作品进行深入的钻研。他根据帕格尼尼的作品主题编写的《帕格尼尼主题变奏曲》至今仍是一些小提琴家（如：吉东·克雷默）非常喜爱的技

巧练习。

米尔斯坦认为，比起帕格尼尼，巴赫的音乐更具个性和特殊的价值。因此，他对巴赫的作品更是潜心琢磨。

在克滕宫廷居留期间（1717—1723），巴赫写下了6首小提琴的独奏奏鸣曲和帕蒂塔。第一位为巴赫写传记的作者福克尔在1802年写道："巴赫的时代，在教堂里演奏一件独奏乐器是司空见惯的事。"不过，这些小提琴独奏作品是否为教堂使用是很有疑问的。巴赫在克滕宫廷期间没有为教堂服务的责任。同时，在他周围也没有第一流的小提琴家。巴赫自己是一位技艺颇可观的小提琴家，但在乐器上示范他写的这些难得要命的作品恐怕未必称职。这样看来，巴赫写作这些作品缺乏直接的动因。不过我们不应该忘记，巴赫曾经为键盘乐写下了大量的练习用乐曲，包括平均律键盘乐曲集。那么，巴赫为什么不可以为优秀的小提琴家写下迈向新的艺术台阶的作品呢？（100年后，帕格尼尼就是把他的24首独奏随想曲献给艺术家的。）

1720年，巴赫完成了这6首独奏乐曲的手稿。有80年之久，它们一直以手抄本的形式在一些专业人员之间私下交流。1798年，在一本名为《小提琴的艺术》的曲集中，第一次发表了其中一个乐章。1802年，发表了3首奏鸣曲的初版本。1814年有人在圣彼得堡一家奶油店的包装纸堆中发现了这6首作品的巴赫手稿。1839年，德国小提琴家费迪南德·大卫予以编订出版。

实际上，小提琴独奏作品算得上是德国音乐的一个传统。一位与巴赫会过面的小提琴家韦斯特霍夫1682年曾在法国宫廷中演奏过他自己创作的独奏组曲，引起了阵阵赞羡之声。1696年，韦斯特霍夫发表了6首独奏小提琴帕蒂塔，每首都由4个乐章组成（这些珍贵的文献现存匈牙利图书馆）。再往前溯，1676年比贝尔为独奏小提琴写下一首帕萨卡里亚，这是独奏小提琴乐曲中第一

首成模成样的作品。它是巴赫《恰空舞曲》的前驱，两者都建立在主题变奏的基础上。巴赫的这套作品大大地超越了前人的这些成就。一把单薄的乐器，在巴赫的手中发出两个声部（甚至三个、四个声部）的声音。主旋律有时出现在高声部、有时在中声部，有时在低声部，有时几个声部同时进行或穿插进行。巴赫创造了一种旋律的进行是有低声部伴奏的听觉效果，和声的进行是镶嵌在单一的水平线上。怎样把这些“听觉效果”转变成实在的音响，就是摆在小提琴家面前最具挑战性的难题。这需要高超的技巧是不消说的，但仅有技巧远远不够，它还需要演奏者具备深刻的洞察力。他必须把旋律从伴奏声部中分开；有时还要注意和弦音的相互配合。特别是在赋格曲中，他必须把嵌在低声部中的主题带出来。最后，还要把各个乐章连接成一个有说明力的逻辑的整体。在演奏连续的和弦进行时，现代的小提琴会产生许多困难。这是因为，在巴赫的时代，弓子是弯弓形的，马尾（弓毛）绷得不是很紧。这样在演奏和弦时就能使三个音或四个音同时发声。因此，现代就不得不采取变通的手法。有人认为演奏巴赫作品必须忠于原作，有人认为应当有现代的时代精神。好的演奏应当体现两者的结合。

米尔斯坦一生先后录过三次巴赫的独奏奏鸣曲和帕蒂塔，其中后两次都是全套。他对自己的巴赫演绎十分自负，事实上，他的演绎也确实极具深度。1936 年录的《g 小调第一奏鸣曲》已经显示出他对巴赫风格的理解是何等透彻。不过，一般乐评家最欣赏他 50 年代录制的单声道全集，而他自己则更喜欢 70 年代的立体声录音。50 年代的版本在风格上更加严整规范，70 年代的版本更加随心所欲。米尔斯坦是一位极富才智的小提琴家，到了晚年在思想精神方面他更是达到了一览众山小的一派新境界。他的华丽的风格这时揉进了山泉般清秀的气息，这是他长期修练的硕果。

李斯特的第三首安慰曲、肖邦的一些夜曲，都是米尔斯坦改编并经常演出的。这些乐曲在小提琴上拉起来很蹩手，但却培养了米尔斯坦对于恬淡之风的喜爱。他曾经将李斯特的钢琴改编曲《魔王》改到小提琴上独奏，据听过实况的人回忆：栩栩如生的效果，终生难忘！这又是他对于力量的培养。所有这些优秀的品质，在他的巴赫独奏作品中得到了最集中的体现。

1975年，他在伦敦录制的全集可能是有史以来最松弛的巴赫独奏奏鸣曲和帕蒂塔。他延长了许多节奏重音的时值；不避讳使用滑指，但不是为了追求特殊的风韵，而是认为这样做自然！他使用跳弓很开心，就像是巴赫时代已经很流行这种轻快的弓法了，却绝无轻浮之感。他的声部控制技巧极其出色，每一个隐伏的声部都能够表示清楚。尤其难能可贵的是，他的每一部奏鸣曲或帕蒂塔都是一个完美的整体，非常讲究乐章之间的照应。他的琴声十分清秀，绝没有生劈硬砍的猛功。在思想境界上，这是看破红尘、笑纳一切的巴赫，清贞是其立足之本。

米尔斯坦的琴艺一直到晚年都保持着相当高的水准。没有出现许多弦乐家晚年艺术水准剧烈退化的现象。在这一点上，他胜过所有人（包括海菲茨在内）。此时，他吐了一口胸中积聚多年的郁闷之气，可以舒心地笑了。

米尔斯坦有许多业余爱好，他是一位出色的画家，还喜欢打乒乓球和网球。他利用自己通晓好几种语言的便利条件来从事哲学、历史和传记方面的研究工作。他是个精力旺盛的人，生活丰富多彩。

1987年，83岁高龄的米尔斯坦举行了告别音乐会，第一天米尔斯坦一大早就感到身体不大舒适，要求取消演出。但主办人一再坚持，结果演出效果不大好。老人十分生气，埋怨劝说他上台的那些人。但是，主办人做事非常有策略，又特别有耐心，说服

了他按原定计划照常演出，可喜第二天晚上演出获得圆满成功。米尔斯坦转忧为喜，艺术生涯画上了一个圆满的句号。从这件小事上，我们可以看到早年那个执拗的米尔斯坦的影子。他的带有隐忍味道的清秀恬淡的艺术风格已经成为今天许多艺术家追慕的理想。

推荐唱片：

1. 巴赫：6首独奏奏鸣曲和帕蒂塔 EMI CDMF 7 64793 (2CD)
2. 巴赫：6首独奏奏鸣曲和帕蒂塔 DG 423 294－2 (2CD)
3. 告别音乐会 TELDEC 4509－95998－2

法国大提琴家**保尔·托特利埃**（1914—　　）出生于一个巴黎音乐世家，就学于巴黎音乐学院。1930年获得大提琴比赛一等奖。1935—1937年在蒙特卡罗管弦乐团任首席大提琴手。1937—1940年任波士顿交响乐团第三大提琴手。1946—1947年任巴黎音乐学院音乐会乐团首席大提琴手。1947年，托特利埃接受著名指挥家托玛斯·比彻姆的邀请来到英国，同台演奏了理查·施特劳斯的交响诗《堂·吉诃德》，获得很大的成功。当时评论认为，他的演奏风格和文雅的风度像他魁梧的体格一样引人注目，在不动声色的面部表情下隐藏着一颗敏感的心灵。他的激情受到自觉的控制，常常外化为一种超然宁静的神态，实际上，内在的紧张度仍然十分强烈。这种紧张和他运弓与按弦的手指的松弛形成有趣的对比。从此以后，托特利埃作为独奏演员和世界各大交响乐团频繁合作演出。他的曲目范围极为广泛，从巴赫独奏曲到19世纪的浪漫派大提琴协奏曲到20世纪的埃尔加、欣德米特、沃尔顿和

肖斯塔科维奇的大提琴协奏曲无所不包。不过他最钟爱的还是巴赫。卡萨尔斯常说一句话："巴赫首先出现了——然后才是所有其他人"，被他奉为至理名言。

托特利埃为人正派、诚实，同行中有许多人称赞他颇有昔日骑士之风。他学识广博，政治、绘画、神学问题都是他擅长的话题，作为一位循循善诱的老师，学生们十分崇敬他。"你们看，这音乐一定是一个年轻人写的，他已经有过和几位女性恋爱的经验，这是他一生中最美好的时期。"这是他在向学生讲解贝多芬的一首大提琴奏鸣曲。他希望人人能够珍惜生命、热爱生活。他把自己称做一个手艺人。毕生的时间和精力都献给了心爱的大提琴。

一般认为，托特利埃的演奏风格具有学院派的许多优点。他稳健、干净、工整。法国浪漫儒雅的文化传统，又给他的演奏平添了几分诗意的气质。他演奏的沃尔顿的大提琴协奏曲，感情十分浓郁奔放。第一乐章忧郁的主导主题拉得沉醉，令人听后难忘；中间谐谑曲乐章处理得比一般人更有分量；终乐章变奏曲拉得富有强烈的冲动感。借助于丰满、生动的录音，托特利埃这张唱片可以留芳百世。

巴赫是托特利埃崇拜的偶像。他至少录制了两套完整的独奏组曲。60年代的版本节奏感更活跃，快速的乐章的技巧把握更加可靠；1983年的版本节奏感更稳健，整体把握更强，每部组曲的前奏曲演奏得更有吸引力。从风格上来讲，托特利埃的巴赫被认为十分浪漫。音乐院校的学生往往非常喜欢他的这种风格。

推荐唱片：

1. 巴赫：6首独奏组曲 EMI 7 47035/6－2（2CD）
2. 沃尔顿、肖斯塔科维奇（NO. 1）：大提琴协奏曲 EMI 7 63020－2

伊萨卡·斯特恩 1920年7月21日生于苏联乌克兰共和国克列缅涅茨市的一个犹太人家庭里。父亲是位画家，母亲曾经在圣彼得堡音乐学院学过声乐。他们全家在斯特恩只有10个月的时候移居到了美国的旧金山。斯特恩6岁开始学习钢琴，8岁改学小提琴。他的第一位老师是罗伯特·波拉克，教了他4年。从12岁到16岁，他又向曾任旧金山交响乐团首席小提琴的内奥姆·布林德学琴，并把布林德看作是自己的主要老师，教会了自己独立分析解决问题的方法和能力。1931年，11岁的斯特恩与皮埃尔·蒙特指挥的旧金山交响乐团合作首次公演；1934年，和业师布林德合作演奏了巴赫的d小调双小提琴协奏曲；1936年，成功地演出了勃拉姆斯的小提琴协奏曲；1937年，与芝加哥交响乐团合作演出，随后到纽约举行音乐会，并随著名小提琴教师帕辛格学习。在30年代末40年代初，斯特恩经历了一段事业的低潮时期，他试图确立自己的音乐会独奏家的地位。1943年，在卡内基音乐厅的独奏会取得了引人瞩目的成功。他作为独奏家的理想终于实现了。此后，斯特恩每年都被邀请同世界各大交响乐团合作，参加名目繁多的音乐节的活动，足迹遍及五湖四海。

斯特恩不仅是一位小提琴家，他还是一位声誉卓著的社会活动家。他参与1960年卡内基音乐厅的重建工作；维护犹太人应得的幸福权利；赞助提拔年轻一代的乐坛新人。他和世界上许多政界人士、社会活动家、企业家有密切交往。他聪明过人，热情健谈，是天生的话匣子。不论谈论什么话题，都有倒不完的材料。思维敏捷，喜欢臧否人物。1981年来中国访问时，在北京中央音乐学院演讲时称海菲茨、大卫·奥伊斯特拉赫和米尔斯坦是最杰出的小提琴家。在另一个场合，在接受一家刊物的问卷时，列举了他认为的古今最伟大的10位小提琴家：一. 科雷利；二. 维瓦尔

弟；三．帕格尼尼；四．斯波尔；五．维尼亚夫斯基；六．维厄唐；七．约阿希姆；八．萨拉萨蒂；九．胡贝尔曼；十．海菲茨。他又说，一个人只有掌握到他这种程度的小提琴演奏水平，才能够真正理解海菲茨有多么了不起。这话给我们的启发是：一般听众当然无望达到斯特恩的水平，那么就应该更谦逊地看待领悟一切伟大的艺术创造。

斯特恩是一位思想丰富的小提琴家。他根据作品的内容要求来选择技术细节的运用。根据不同的作品，他采用或则强烈而热情的揉指，或则轻快而细腻的揉指。他演奏浪漫风格的作品与古典风格的作品有很大的差别，甚至初入音乐鉴赏门径的人都很容易感觉到。他认为，即使是同一个作曲家，也有温柔与粗犷之分，"在温柔的莫扎特慢板乐章中，要使用宁静的揉指，要减少揉指的强度、幅度以及厚度。莫扎特的音乐还有粗犷有力的一面，当这种性格占优势的时候，揉指就应当加强。"他的琴声非常洪亮，音质具有橄榄的味道，十分耐人寻味。他的右臂运弓有力，臂肘的位置不过分高抬，演奏大型作品气魄宏伟。在演奏处于得心应手状态的时候，他兼有许多奥尔所建立的俄罗斯学派的最优秀的传统，因此，曾有人把他称做该学派的最后一位代表。

斯特恩演奏曲目广泛，录下了几乎所有重要的大型作品。他还热衷于倡导宣传当代作曲家的创作，是许多作品的首演者。题献给他的作品包括伯恩斯坦的小夜曲和马克斯韦尔·戴维斯（1934—　）的小提琴协奏曲等。

英国作曲家马克斯韦尔·戴维斯的小提琴协奏曲创作于1985年，是受皇家爱乐乐团委托，为庆祝该团建团40周年而作。首演于1986年6月21日，在苏格兰的奥克尼岛的圣·马格纽斯节举行，由斯特恩担任独奏。作曲家声称作品的情绪受到首演场地的部分影响：它的音响考虑到了建筑物的自然声学回响效果，旋

律和节奏反映了苏格兰的传统，特别是柔板乐章宁静的小提琴独奏旋律和终乐章苏格兰双人对舞风格的尾声。1970年以后，马克斯韦尔·戴维斯经常住在奥克尼，那里优美的风光景色和幽静落寞的环境对他的创作产生很大的影响。他的音乐一贯以复杂著称，这部小提琴协奏曲当然也不例外。受到中世纪和文艺复兴时期错综复杂的对位与和声的影响，他宣称他的音乐寻求一种完全不同于常规的聆听习惯。“它很像大多数的早期音乐，它不是演奏出来给人听的，听众就是演奏的一部分。毫无疑问，我的音乐是打算叫听众接受的，但你得进入它的核心，变成它的中音、高音或者低音的一部分。这样你就可以在音乐的广阔空间中漫游而不必站在它的外面企羡地望着。”

马克斯韦尔·戴维斯以门德尔松的e小调小提琴协奏曲作为自己创作的楷模。他采用三个连续不间断的乐章。作品的中心放在第二乐章，其主题材料采自作曲家以前创作的一只苏格兰风笛旋律，其反复在全曲临近结束时再度出现。

想象一幅寂寥荒芜的旷野景象，大海浮泛着银白色的反光，远处传来阵阵惊涛拍岸声，大西洋低沉的隆隆回响伴随着海鸟的鸣叫，莽丛中忽有微风起于林梢，转瞬间，一切又复归寂寥。这部协奏曲曾有人称之为一曲恋人絮语，如果真是那样的话，也是住在呼啸山庄里的一对恋人。

斯特恩的演奏当然是权威的版本。是在首演之后两天，即1986年6月23 24日，录于伦敦Walthamstaw市政大厅的。在首演地点奥克尼的圣马格努斯大教堂录音，效果也许会更好，天籁的音乐何妨风声与海啸来入耳同赏！

到目前为止，Sony唱片公司为斯特恩发行的专集“音乐中的一生”共包括31卷CD唱片。除了上面介绍的那张，1988年和钢琴家丹尼尔·巴仁伯伊姆合作的舒伯特小提琴作品集趣味不凡，

斯特恩的音质十分纯净，注重表达舒伯特古典的一面，风格简净朴实。还有一张唱片包括：出色的欣德米特 1939 年的奏鸣曲（录于 1946 年），布鲁赫的《美名大师》组曲和第一小提琴奏鸣曲（分别录于 1961 年和 1959 年），科普兰的小提琴奏鸣曲（与作曲家合作录于 1968 年）。斯特恩的风格在演绎室内乐奏鸣曲时具有韵味深长隽永的特长。他时常放弃追求光彩夺目的明星效应，如在 1966 年录制的布鲁赫第一提琴协奏曲中，许多快速经过句，他都采用平稳妥帖的手法，不像海菲茨那样豁然出众。他追求的是诚实的崇高理想和耐人回味的艺术效果。

推荐唱片：

1. 巴伯、马克斯韦尔·戴维斯：小提琴协奏曲 Sony SMK 64506
2. 伯恩斯坦：小夜曲；迪蒂耶：小提琴协奏曲 Sony SMK 64508
3. 布鲁赫、科普兰、欣德米特：小提琴奏鸣曲 Sony SMK 64533
4. 布鲁赫：第一小提琴协奏曲；维尼亚夫斯基：第二小提琴协奏曲；柴科夫斯基：忧郁小夜曲 Sony SMK 66830
5. 欣德米特、彭德雷夫斯基：小提琴协奏曲 Sony SMK 64507
6. 罗奇伯格、斯特拉文斯基：小提琴协奏曲 Sony SMK 64505
7. 舒伯特：小提琴与钢琴作品集 Sony SM2K 64528 (2CD)

沃尔夫冈·施奈德汉 1915年5月28日生于维也纳。他3岁开始跟随母亲学习小提琴。8岁时曾经短期师从舍夫契克。他主要的老师是朱利叶斯·温克勒。1926—1931年在欧洲各国旅行演出。与著名男低音歌唱家夏利亚宾举行联袂音乐会，轰动一时。1932年任维也纳交响乐团首席。1937年组成施奈德汉弦乐四重奏组进行演出活动。1938年任维也纳爱乐乐团首席，1950年起任乐团团长。

说到施奈德汉，不能不说说贝多芬的小提琴协奏曲。贝多芬8岁开始学习小提琴，经过多年的实践，掌握了相当程度的技巧，对小提琴的性能十分了解。他拉起琴来热情奔放，十分感人，除了偶尔音不准。

当创作自己的小提琴协奏曲时，贝多芬把维奥蒂的一首小提琴协奏曲拿出来，放在面前作为样本。我们能够觉察出贝多芬在第一乐章表现的崇高风格方面受了维奥蒂的影响；大量的音阶式材料的使用，带有吉普赛音乐的风味。在规模上，贝多芬做了他喜爱的宏大的扩展。维奥蒂窄小的房檐变成了广阔的田野山川。到第二乐章时，他才找到完全属于自己的感觉。因此，第二、三乐章是这部巨著的精华所在，真正表现出了贝多芬的独特创造。据车尔尼的报道，贝多芬写作这部协奏曲进展十分顺利，可说是春风得意，一挥而就，根本不像他往常那样反复斟酌，涂来改去。作品写成后，他交给好朋友、小提琴家克莱门特征求意见。不过，对于小提琴家提出的建议，贝多芬犹犹豫豫，采用的很少。克莱门特的演奏风格优美雅致，不像维奥蒂那么崇高奔放。贝多芬在写作时一定想到了综合他们这两位的优点。

贝多芬的这部协奏曲写得极其小提琴化，旋律流畅连贯，就是在乐队全奏时，小提琴独奏声部也能够很清楚地听到。它不同于依靠炫人耳目的绝技征服观众的作品，而是把对艺术的追求表

现在音准上，在音色和力度的对比变化上，尤其是在表达意境和情感交流的能力上。这就是海菲茨之所以说贝多芬的协奏曲无论是从表达内容上，还是从单纯的技巧上都是最难的。

这部作品于1806年12月23日由克莱门特在维也纳首演。克莱门特把它夹在自己创作的一堆杂货中演出，效果十分不佳。但它还是在保留曲目中逐渐确立了牢固的地位。德奥小提琴家的阐释具有典范性。克莱斯勒1926年的录音是维也纳风格的展现，其中许多特点被30年代库伦坎普夫的演奏继承下来。正像卡拉扬接过福特温格勒手中的柏林爱乐乐团一样，施奈德汉接过了德奥古典传统演奏这部巨著的真谛，而且予以发扬光大。

施奈德汉1962年第二次录制了这部作品。他有幸请到了指挥家约胡姆和柏林爱乐乐团作为协奏伙伴。约胡姆庄重矜持的风格为这首乐曲增添了分量，给施奈德汉提供了稳妥的支撑。请听第一乐章呈示部乐队的全奏，展现了宽广高贵的气度；施奈德汉的分解八度进入充满英雄气概，速度舒展自然。这段分解八度是协奏曲文献中小提琴最难的进入。困难不是在技巧上，而是在气势上。从呈示部乐队全奏酝酿营造的幸福期待感中，施奈德汉一下子把我们引领到金光灿灿的顶点。在这里我们兴奋异常，一股暖流传遍全身。温馨和谐的情感从琴弓下脉脉流淌，但绝没有丝毫软弱柔靡之感。施奈德汉银铃般的琴声热情、明亮，他把每个音符时值都拉得充足饱满，使音乐的形象塑造得非常坚实。在换把时，他通过改进指法，去掉了所有的滑音，使全曲的气氛更加庄重高贵。他的分句想象力丰富，许多快速经过句处理得如同即兴演奏一样富有热情。在大段统一音型快速乐句中，为寻求变化，别人常在分弓中缀以灵巧的跳弓，而施奈德汉一概以大气磅礴的分弓演奏，非但不觉得单调，反而显得结实。在柔情似水的第二乐章中，施奈德汉的处理极为凝练，意境纯洁，把人世间的情爱上

升到和永恒的天体一样静谧长久的高度。在安宁的第二主题中(45—48小节)，施奈德汉呼吸自如，调控有方，把这个蕴藏着宇宙间万物原始精气的奇妙乐句淋漓尽致地揭示出来。对一般作为泛音处理的音符，他尽可能以实指按弦，减弱了田园虚幻的色彩，加重了人间温暖的情怀。第三乐章欢快的回旋曲中，施奈德汉找出了乐章中最带感情的短小分句(142—150小节)，酣畅尽情地歌唱。如果说这个乐章是一篇热爱生活的颂诗，那么这里就是诗眼。可惜贝多芬只用了一次这个旋律，而一般的小提琴家更是轻易放过。施奈德汉把贝多芬为这部作品钢琴版所作的华彩乐段改编到小提琴上去，贝多芬写的华彩乐段不仅仅技巧高超，它的新颖独特的创意尤其惊人。全曲首尾贯注，一气呵成。

这张唱片独奏小提琴与乐队的平衡恰到好处，音场真实。无论你喜欢谁的贝多芬小提琴协奏曲的演绎，施奈德汉的这张唱片都值得一再聆赏。

施奈德汉不仅是贝多芬、莫扎特、布鲁赫这些经典曲目的杰出演绎者，他还热心推广现代作曲家的新作，包括弗兰克·马丁的小提琴协奏曲和亨策的第一小提琴协奏曲等。

亨策属于战后德国新崛起的一代作曲家，1948年在达姆施塔特随莱博维茨学习勋伯格的十二音体系，同时倾心于斯特拉文斯基的音乐，且终生不渝。60年代中在政治上走向极左，是60年代末美、法学生运动在音乐上的代言人。音乐风格兼收并蓄，倔强有力，处处表现出他丰富的想象力和不拘绳墨的性格。他认为音乐就是日常语言，主要关注的是其内容而非形式。

亨策作于1947年的第一小提琴协奏曲布满了战后德国沉闷、紧张、忧郁的种种时代气氛。物质的严重匮乏，寒冷与饥饿，精神世界的若有所失、茫然无求，这些消解了音乐传统中融融的温情。乐曲采用了十二音技巧表达延绵不断的旋律线条。意境抽象，

技巧高深。施奈德汉沉着镇静，外冷内热，令人钦佩。

推荐唱片：

1. 贝多芬：小提琴协奏曲；莫扎特：第五小提琴协奏曲 DG 477 403—2
2. 亨策：第一小提琴协奏曲 DG 449 965—2

十二、风雅君子

——富尼埃、格吕米欧、阿卡尔多

皮埃尔·富尼埃(1906—1986)，是消尽了一切人间烟火气的演奏家。他长得很英俊，身材中等，为人亲切随和，从不显山露水，带有法国人那种悠闲自得的神情，偶尔露出老练世故、无动于衷的神态。他是社交圈中儒雅的名士，音乐界里练达的君子。

1906年6月14日，富尼埃生于法国巴黎，在巴黎音乐学院求学，1925年首次演出。以后，以音乐会独奏家和协奏曲独奏家的身份在世界各地巡回演出，足迹遍及欧洲、南北美洲、远东和非洲，曾荣获法国国家四级勋章。西盖蒂、普利姆罗斯和施纳贝尔都是他的室内乐合作伙伴。

富尼埃的演出曲目中，总有巴赫的无伴奏组曲。他对这些美妙的作品抱有深深的敬意。他一生中至少先后两回录制了完整的6首组曲。巴赫生养了20个子女，对他们的教育关怀备至。他一

定是一位和蔼可亲、谆谆善诱的父亲，如果整天暴跳如雷，巴赫不可能有那样丰硕的成果。富尼埃的演奏温柔敦厚，最真切地反映了巴赫温情的一面，丰富了巴赫这套组曲的精神内涵。

富尼埃认为大提琴的演出曲目不像一般想象的那么少。他经常拉一些现代作品以扩大演奏曲目。他尤其喜欢威廉·沃尔顿的大提琴协奏曲。"我认为这是一首非常美的作品。当我第一次应邀演奏这首作品时，我写信给沃尔顿爵士，我们有了愉快的书信往来。他对我说的第一句话是'你可以根据你的意愿对大提琴声部进行任何改进。'当然了，当我最终能在作者的指挥下演奏这首协奏曲时，我的心情是十分激动的。这部作品的配器写得十分漂亮，明朗得使人高兴"。

在19世纪的标准曲目中，他演奏的德沃夏克大提琴协奏曲的唱片，曾经风靡一时。第二乐章柔板拉得凝神专注、魂驰天外、令人忘情。他的音色温暖，表情高贵，带有一种古典美人的端庄。

尽管大提琴的曲目有其局限，例如，莫扎特没有写过大提琴的独奏作品。但是，富尼埃认为另有一些作曲家的最好的作品是为大提琴而写的。"在我看来，贝多芬的大提琴奏鸣曲是他最成功的作品；巴赫还有什么作品比他所写的大提琴独奏组曲更精彩的呢?"我们姑且把这话看作是大提琴家一往情深的表白。

当贝多芬在1796年写作他的最初两首大提琴与钢琴奏鸣曲（作品5号）的时候，这还是一种新奇的室内乐组合形式。受到当时大提琴好手杜帕特演奏的启发，贝多芬独特的乐思运用在这对陌生的乐器组合上，竟然取得了意料之外的效果。两首奏鸣曲形式近似，都是两个乐章结构，由一个长段缓慢的柔板引出奏鸣曲的快板主题，接一个光辉的回旋曲末乐章，尤其是g小调第二首的回旋曲，更加发挥了大提琴光辉的演奏技巧。A大调第三奏鸣曲（作品69号）写于1807—1808年间，正是贝多芬创作第五和

第六交响曲期间，这是一次非同寻常的事件的结果，贝多芬称其为“痛苦中的泪水”，第三乐章是从沉郁中振奋而起的欢歌。1815年的两首奏鸣曲（作品102号）是贝多芬为大提琴和钢琴写下的最深奥的作品。这是把自由神奇的幻想和严肃整饬的格律大胆结合的范例，是贝多芬晚年在陌生的思想海洋里漫游的畅想。富尼埃和著名钢琴家威廉·肯普夫于1965年在巴黎的音乐会实况中录制了这全部5首奏鸣曲。这是受到现场热情感染的演奏，两位艺术家精神焕发，情绪饱满，把这5首杰作拉得美奂美仑，精彩纷呈。

富尼埃除了演奏大提琴，还从事大量教学工作。他的高贵气质使他演奏粗硬狂放的乐曲有悖天性，因此，尽管他十分喜欢柯达伊的独奏奏鸣曲，并且经常演奏，可能未必具备斯塔克那样的说服力。

富尼埃的艺术是趣味高雅的贵族艺术，这样的艺术在当今的演奏家中已经属于稀世之珍。

推荐唱片：

1. 巴赫：6首独奏组曲 DG449 711—2（2CD）
2. 贝多芬：大提琴与钢琴作品全集 DG 453 013—2
3. 德沃夏克：大提琴协奏曲 DG 429 155—2

与大提琴家富尼埃前后相映成趣，格吕米欧是地地道道的小提琴家中的风雅君子。

阿尔蒂尔·格吕米欧（1921—1986）1921年3月21日生于比利时维莱珀温。他的外祖父是当地的乡村乐长，很喜爱音乐，格吕米欧5岁即从外祖父学琴。他9岁进入沙勒罗瓦音乐学院学习小提琴和钢琴；12岁进入布鲁塞尔皇家音乐学院从师伊萨伊的学

生杜布瓦学琴，两年后夺得学院一等奖；同时学习对位法与复调音乐。1939 年获维厄唐奖和普吕姆奖。1940 年成为比利时政府新设立的演奏荣誉奖的第一个获奖者。30 年代末，他在布鲁塞尔音乐学院毕业后，曾去巴黎师从埃奈斯库短期进修，度过了一段快乐的时光。1940 年春天，格吕米欧首次公开露面，演奏了门德尔松的 e 小调协奏曲，由明希指挥，布鲁塞尔交响乐团协奏。评论界惊叹不已，称为恍然蒂博再现。但是，同年法西斯德国入侵比利时，格吕米欧刚刚开始的演奏生涯迫不得已中断，只私下参加杜布瓦组织的弦乐四重奏团的活动，并为盟军多次义演。1945 年第二次世界大战结束，格吕米欧复出，和 BBC 交响乐团合作举行了在英国的首演，名盛一时。以后到各国旅行演出，受到热烈欢迎。

1949 年，格吕米欧接替了他的老师杜布瓦任布鲁塞尔音乐学院小提琴教授。从此，他尽心教学，出外旅行演出越来越少。出国访问的次数就更少了，那些有幸听到他的实况演出的人，一定还记得他 1952 年 2 月 16 日在纽约卡内基音乐厅演奏莫扎特《第三小提琴协奏曲》，1953 年 4 月 9 日在伦敦皇家节日大厅演奏贝多芬《小提琴协奏曲》的精彩场面。幸好，从 50 年代起，Philips 公司就开始为格吕米欧录制唱片，而且音响效果非常好，这就为我们欣赏格吕米欧的艺术提供了必要的前提条件。

在格吕米欧早年的唱片中，1955 年 12 月录制于阿姆斯特丹的勒克的小提琴奏鸣曲，相当有代表性。纪尧姆·勒克（1870－1894）是比利时具有罕见才华的作曲家，在巴黎师事弗朗克与丹第，因患伤寒而早逝。作品不多，但异常精美。这首小提琴奏鸣曲梅纽因也曾经录过，热情沉醉，听后觉得凄凉得不得了。格吕米欧的表现理智得多，他的揉指快而幅度不大，发音清晰纯净。第一乐章清秀高洁、遗世独立的精神得到相当透彻的再现，热情激动的情绪有所收敛；第二乐章安然静谧，浮想联翩；第三乐章激

昂奋进，矫捷有力。勒克用第一乐章的乐思，巧妙地贯串全曲，形成统一的整体，这是弗朗克的典型手法。格吕米欧优雅有力的风格就是在这样高热度的作品中也能够保持冷静，不被融化。在同期录制的德彪西的《小提琴奏鸣曲》中，格吕米欧舍弃了一般采用的梦幻一般的进入，他把重点放在了揭示这梦幻的面纱下隐藏着的古典主义的真容。

格吕米欧喜欢把弓毛绷得相对松弛，依靠压力较轻的运弓，来取得绵延无尽的运弓效果和纯净的音质。这种手法在两根高音弦上的效果尤佳。塔蒂尼《魔鬼的颤音》奏鸣曲和维塔利的《恰空》中，都有许多双音段落，格吕米欧的演奏干净清晰，他独特的运弓方法，使这些双音听起来格外激动人心。他在 50 年代和哈斯基尔合作，录下了贝多芬的《10 首小提琴奏鸣曲集》和莫扎特的几首小提琴奏鸣曲，这些录音使格吕米欧的名气大大地超越了比利时的疆界，传往世界各地。他在甜美、干净、精雅的演奏中偶尔加入一个趣味高雅的下滑音，这些成了他早期风格的标志。

进入 60 年代，格吕米欧录下了大量精彩的唱片。包括莫扎特小提琴协奏曲全集（科林·戴维斯指挥）；布鲁赫、门德尔松、柴科夫斯基协奏曲（海汀克指挥）；维厄唐的第四、第五协奏曲（罗森塔尔指挥）；还有贝多芬、勃拉姆斯、贝尔格、斯特拉文斯基和维奥蒂（第二十二号）的小提琴协奏曲。其中，维厄唐的两首协奏曲最为出色。莫扎特的 5 首协奏曲也演奏得异常精美，其中第五协奏曲第一乐章激昂的主题，格吕米欧拉得雄浑有力，音色炽烈。门德尔松第一乐章热情洋溢的主题，格吕米欧采用了顿挫有致的运弓处理，把热情抑制下来，表现了他独特的趣向。在独奏作品中，巴赫的第一首独奏奏鸣曲的急板乐章，拉得热力四射，无人能比。格吕米欧还自己演双簧，录过一次勃拉姆斯的《第二小提琴奏鸣曲》，他的钢琴演奏相当雄浑有力。这期间，格吕米欧更

加注重自由速度的运用这类显示个人风格标记的手法，音色更加温暖（优质的录音也有帮助），炫技的表演已经无影无踪。

进入70年代，格吕米欧录下了巴赫的两首小提琴协奏曲。稍后，和克雷伯斯一起录下了《d小调双小提琴协奏曲》，这些乐曲都处理得相当优美雅致、富有热情。1971年和科林·戴维斯合作录制的勃拉姆斯的小提琴协奏曲温暖、舒缓，许多音符上做了深情的留恋。不过，协奏曲中劲道的力量却有所损失。1974年和科林·戴维斯合作录制的贝多芬小提琴协奏曲要好一些。格吕米欧把自己隐在作曲家的身后，让音乐直接倾诉给听众，这种不张扬炫耀的风格，是他多年修炼磨砺的成果。1975年录下的柴科夫斯基小提琴协奏曲对一个法—比学派的小提琴家来说是相当令人吃惊的成就，强烈的抒情气息贯穿全曲。虽然俄罗斯味不是那么地道，但是仍然能给人带来美的享受。帕格尼尼第一和第四小提琴协奏曲、布鲁赫的第一小提琴协奏曲和《苏格兰幻想曲》，还有一些小提琴和乐队的浪漫曲，其中有挪威作曲家斯文森（1804—1911）的《G大调浪漫曲》，维尼亚夫斯基《传奇曲》，柏辽兹惟一的一首小提琴和乐队的作品《沉思与随想》，贝多芬的两首通俗易懂的浪漫曲，这些作品都很切合格吕米欧的风格特点。

格吕米欧的风格还是最适合演奏莫扎特的作品，他和同样以演绎莫扎特著称的钢琴家克林合作录制的莫扎特小提琴奏鸣曲集充满灵感，配合默契，秀美可爱，把这些难以传神的作品演奏得惹人爱怜。他和钢琴家保尔·克罗斯利的合作更是水乳胶融、浑然一体。他们录制的舒伯特奏鸣曲集是格吕米欧三次录音中内容最丰富的。作为法—比小提琴乐派的传人，福雷的两首小提琴奏鸣曲是格吕米欧最喜爱和屡演不厌的作品。

福雷是精秀典雅的法国音乐的代表人物，现已被公认为法国最杰出的作曲家之一。虽然他的音乐在法国以外传播不广，但他

细腻优美而又绝非因循守旧的音乐语言，具有出人意料的感染力。他的《第一小提琴奏鸣曲》写于30岁时，是他第一次感情危机的反映。福雷的夫人是一位事业有成的出版家，用我们今天的话来说，就是一位女强人。福雷婚后在社会地位上受到相当大的压力。人们只知道他是“某某夫人”的丈夫，却不知道他是一位深沉内秀的作曲家。他的夫人对他的创作也是不屑一顾，把他精心结撰的《船歌》、《夜曲》等钢琴谱用来覆盖果酱瓶。福雷在精神世界方面与《追忆逝水年华》的作者马赛尔·普鲁斯特同气相求。他的《第一小提琴奏鸣曲》魂牵梦绕，你一旦进入他的世界，就不免迷恋其间，像进入了一座构造十分精妙的迷宫一样乐而忘返。格吕米欧和克罗斯利准确地把握了这首乐曲青春梦幻的气息，把听众带进了一个早已一去不复返的风雅君子出入其间的世界。相隔41年后，福雷再度写下了他的《第二小提琴奏鸣曲》。这首作品是晚年耳聋不断加剧、创作不受重视和第一次世界大战阴霾的战火在心理上引起的综合反映，在平静的表面下隐藏着骚动和不安。这两首奏鸣曲的录音，小提琴与钢琴之间的平衡十分理想。

70年代，格吕米欧又重录了一遍勒克那首令人惆怅感叹的小提琴奏鸣曲，还录下了泰勒曼（1681—1767）的12首小提琴独奏幻想曲，科雷利的12首小提琴奏鸣曲（作品5）。这些录音都已经成为经典。最令人拍案叫绝的是格吕米欧1978年录制的巴赫的小提琴与大键琴奏鸣曲集。这套唱片的音色之美，就是在以室内乐录音著称的Philips公司中，也属稀有之物。格吕米欧精致、典雅、有力、纯净的演奏风格在此得到了完美的体现。

格吕米欧还和许多音乐家一起，合作录制了众多的室内乐作品。其中，莫扎特的弦乐五重奏最有代表性。莫扎特晚年写下的两首弦乐五重奏（KV515，DV516）是室内乐作品中的瑰宝，只有这样精美的演奏，才不辜负莫扎特的绝世才华。

格吕米欧拥有一把名为“泰坦”的斯特拉迪瓦里的小提琴，但在音乐会上和录制作品时，通常使用一把1744年制造的瓜乃利·德尔·吉苏小提琴。1973年，比利时王室授封他为男爵。

他的大量精美的唱片是我们聆听音乐大师倾诉心曲的最佳媒介。

格吕米欧在演奏炫技作品时，有一定局限。像帕格尼尼的作品本身需要的就是火花四射、心惊肉跳的演出效果。格吕米欧的处理过于冷静，显示不出这些作品当年何以夺人心魄的魅力。我们前面讲到的勒克的奏鸣曲，他的相对平静的演奏也不如梅纽因热情忘我的投入更加催人泪下。

推荐唱片：

1. 早年岁月（包括：德彪西、勒克、舒伯特小提琴奏鸣曲；塔蒂尼：《魔鬼的颤音》奏鸣曲、科雷利：《福利亚舞曲》；维塔利：《恰空舞曲》；威拉契尼：《A大调小提琴奏鸣曲》作品之7、克莱斯勒、帕格尼尼小品）Philips 438 516－2（3CD）
2. 巴赫：两首小提琴协奏曲和d小调双小提琴协奏曲 Philips 420 700－2
3. 巴赫：6首小提琴独奏奏鸣曲与帕蒂塔 Philips 438 736－2
4. 巴赫：10首小提琴与大键琴奏鸣曲 Philips 454 011－2
5. 勃拉姆斯：3首小提琴奏鸣曲 Philips 446 570－2
6. 福雷：两首小提琴奏鸣曲、弗朗克：A大调小提琴奏鸣曲 Philips 426 384－2
7. 莫扎特：小提琴协奏曲全集 Philips 438 323－2

8. 莫扎特：小提琴奏鸣曲集 Philips 422 515－2（7CD）
9. 小品集锦 Philips 446 560－2

意大利小提琴家**萨尔瓦托内·阿卡尔多** 1941年9月26日生于都灵，3岁开始在父亲的指导下学习小提琴，6岁起在那不勒斯的圣彼德罗与马耶拉音乐学院跟随安布罗西奥学习10年。以后几年，又在锡耶纳的基吉亚纳专科学校向埃奈斯库的学生阿斯特鲁克以及米尔斯坦学习。阿卡尔多13岁举行首次独奏音乐会，演奏了帕格尼尼全套24首随想曲。随后，在1955年韦尔切利国际比赛和1956年日内瓦国际比赛中获一等奖。两年以后，17岁的阿卡尔多又在热那亚参加帕格尼尼小提琴比赛获得一等奖（前此，这项殊荣从未授予任何人）。频繁的比赛胜利，使阿卡尔多很快成为国际乐坛上瞩目的新人

阿卡尔多的演奏曲目广泛，包括从巴赫以前到贝尔格以后的许多作品（阿卡尔多自己说他演奏所有的作品）。他1968年音乐会实况演奏的阿根廷作曲家阿尔贝托·希纳斯特拉（1916—1983年）的小提琴协奏曲现已制成唱片发行。这首1963年创作的协奏曲受到巴赫威力的强烈影响，但仍然反映出作曲家独有的热烈、粗犷的拉美民族风格。乐曲由一大段张力遒劲的华彩乐段引入，小提琴拉得十足过瘾。阿卡尔多带有学者风度的演奏气质在此不过分追求火爆的效果。唱片上收有的另一首曲目是巴托克早年创作的一首小提琴奏鸣曲（作品无编号）。这首小提琴奏鸣曲是巴托克为胡鲍伊和自己旅行演出创作的作品，兼有勃拉姆斯和德彪西风格的双重影响。虽然和成熟期的风格尚有一段距离，但也显露了巴托克今后发展的方向。阿卡尔多的演奏带有适度的热情。这部作品现在已经不大有人问津了。

阿卡尔多衣着整洁，举止文雅，戴着眼镜，时常露出会心的

微笑，看上去很像一位慈祥的意大利牧师。他的琴声像南方艳丽的阳光一样明媚，像意大利歌剧一样追求美好的歌唱。他的左手十分灵活，诸如双泛音、换指八度、十度模进等等高难度技巧运用起来都比较轻松自如；他的运弓偏于温和稳妥，不够奔放有力。这些品质在他 1975 年录制的著名唱片帕格尼尼小提琴协奏曲全集中都有所反映。

帕格尼尼一生写下的小提琴协奏曲以第一、第二比较完整，也是他生前演奏较多、后世影响较大的作品。他的第三、第四、第五协奏曲大多只写好了独奏小提琴声部，乐队总谱部分多付阙如，后来许多人在这方面做了不少工作。第三协奏曲同第二协奏曲一样，都是 1826 年深秋写于那不勒斯。1828 年 7 月 24 日由帕格尼尼本人在维也纳舞会大厅首演。据说当时只有第一乐章，后来于 1832 年又上演了第二、第三乐章，始成完璧。作者死后，这部作品被世人完全遗忘。直到 1970 年 11 月，帕格尼尼的遗产继承人将演出权给予谢林，由其于第二年公开演奏。这部协奏曲是帕格尼尼幽雅、迷人风格的体现，第三乐章波拉卡（即意大利文波罗乃兹）风格的回旋曲在轻盈的节奏音型伴奏下，小提琴奏出如同歌剧咏叹调一样悠扬的旋律。这是叫人一听难忘的帕格尼尼魔力。第四协奏曲从内容到形式与第三协奏曲大致相仿。据专家研究，这部作于 1830 年的协奏曲与帕格尼尼和一位德国姑娘的短暂恋情有关。这是一朵向四面八方都敞开的花朵，接受着亚平宁半岛上灿烂的阳光照射，这是云雀在歌唱，夜莺在求爱。第五协奏曲在意境和技巧上都有新拓展，第三乐章舞蹈节奏的下行乐句主题，总让我联想到下楼梯的感觉，联想到马塞尔·杜尚的名画《下楼梯的裸体，第 2 号》，这幅画 1913 年在纽约展出时，曾遭受如同“皮革、洋铁皮和破烂的小提琴”的讥讽。帕格尼尼的第六协奏曲实际上创作于第一协奏曲之前。大约在 1815 年米兰及热那亚上演

过。1972年在伦敦发现了此曲的小提琴与吉他版本，后由作曲家费德里科·蒙佩利奥完成配器工作。这是帕格尼尼按照意大利小提琴先辈的传统手法写成的，在技巧上继承多于创新，他的许多独特的技巧是到了第一协奏曲以后才大面积地广泛使用的。这首协奏曲我认为是帕格尼尼传世的6首中个性较差的。帕格尼尼的小提琴作品是很难演好的，不仅是因为技巧繁复，更重要的是它需要火热的激情。在这一点上，很少演奏家能够满足我们。

阿卡尔多的技巧准确稳妥，声音也具有光辉明亮的特点，就是火热的激情不够足。因此，他的演奏是学生练习时很好的参考，而不是艺术上具有独创意义的阐释。

阿卡尔多录制的小品最充分地暴露了他演奏中的弱点。这就是表情或感情的贫乏或单一。1984年在EMI公司录制的小品集中，维尼亚夫斯基的《莫斯科的回忆》和斯美塔那的《来自故乡》中思乡之情都处理得没有深度，反而是里斯的《无穷动》和舒伯特（德累斯顿）的《蜜蜂》这类快速伶俐的小曲处理得比较好，很少听到的波兰作曲家亚历山大·扎茨基的《玛祖卡》最令人满意。以几把名琴为噱头推出的克莱斯勒小品集更是令人不敢恭维，连一般难度的颤音都做不到灵敏快捷，叫人对他的炫技名家的声誉产生怀疑。其实，问题关键在于，意大利的美声对严肃的真实、惊恐的呼叫、放逐的心灵等等陌生的思想感到格格不入，而阿卡尔多的风格又是包涵在意大利的美声之中，并不具备其全部特质，这样自然就显得他的感情幅度相形狭小了。

阿卡尔多和库特·马祖尔指挥莱比锡格万豪斯管弦乐队合作录制的布鲁赫小提琴与乐队作品全集是他扩展大众欣赏曲目范围的举措。这套唱片使我们了解到布鲁赫许多鲜见的精彩作品。d小调第三协奏曲（作品58号）写于1890年，由约阿希姆首演。据说勃拉姆斯曾宣称这是他最喜爱的协奏曲。这部作品在当代很难

得到乐谱，甚至图书目录中也查不到，当 Philips 公司将手稿的复印件交给阿卡尔多时，他不得不白手起家来学习它。因为没有人听过这部作品。这部协奏曲与勃拉姆斯的协奏曲颇为相像，具有丰富的内涵与精致的结构，浪漫主义的情绪与古典主义的精神浑然一体，独奏小提琴与木管乐器的音型经常交织在一起。慢板乐章流露出非凡的感情，是对光阴荏苒、好景难再的感叹，恰似一江春水向东流。《小夜曲》（作品 75 号）有 4 个乐章，结构庞大，本来是打算作为第四协奏曲的，但是最后还是用了这么一个平常的名字来表达全曲迷人纤秀的性格。两乐章的《音乐会曲》（作品 84 号）情形与此相仿，这首 1911 年创作的作品是布鲁赫最后的灵感之一，第二乐章柔板哀婉感人，确像一个家道中落的人对往日辉煌的眷顾。《回忆》（作品 65 号）是布鲁赫视若珍宝的单乐章乐曲，旋律与和声织体高贵而又深不可测。《热情的柔板》（作品 57 号）和《浪漫曲》（作品 42 号）都是各具性格的小型乐曲，其文雅代表了当时最普遍的风气。在此，阿卡尔多有节制的热情十分符合乐曲的性格，使他的演奏非常有说服力，自始至终给听者带来乐趣。

阿卡尔多曾于 1996 年 11 月与钢琴家布鲁诺·卡尼诺结伴访华演出，获得了很大的成功。他曾经对自己帕格尼尼专家的身份感到有些厌倦，认为这忽略了他演奏其他作品的能力。但是从音乐会的反应来看，他的帕格尼尼仍然是众望所归的焦点。阿卡尔多使用一把前属弗朗塞斯卡蒂的斯特拉迪瓦里小提琴。他认为这把琴的声音富于歌唱性，有一种语言难以描述的魅力。他喜欢小提琴家大卫·奥伊斯特拉赫，喜欢钢琴家贝内代蒂·米凯兰杰利，认为指挥家塞尔久·切利比达凯很了不起。他的见识这样高明，使我们有理由期待他来日拿出更精彩的作品。

推荐唱片：

1. 布鲁赫：小提琴与乐队作品全集 Philips432 282—2 (3CD)
2. 布纳斯特拉：小提琴协奏曲；巴托克：小提琴奏鸣曲 Dynamic CDS110
3. 帕格尼尼：第三、第四小提琴协奏曲 DG423 270—2
4. 帕格尼尼：第五小提琴协奏曲，庄严伤感奏鸣曲 DG423 578—2
5. 帕格尼尼：第六小提琴协奏曲，约瑟夫·韦格主题变奏曲，《女巫之舞》(根据苏斯迈尔曲调变奏)，罗西尼歌剧《灰姑娘》中《不会更忧郁》主题变奏曲 DG423 717—2

十三、赤子之心

——大卫·奥伊斯特拉赫、莫德柯维奇

真实诚恳是**大卫·奥伊斯特拉赫**（1908—1974）为人的理想和从艺的精髓。作为苏联小提琴学派的领衔人物，他对20世纪弦乐艺术的发展做出了突出的贡献。苏联许多优秀的小提琴作品是在他的辉煌的演奏启迪下产生的，米亚斯科夫斯基、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、哈恰图良都把自己的杰作题献给他。在繁忙的演奏之余，他还担任大量教学任务，学生遍布天下，对培养新一代的小提琴人才做出了卓越的贡献。他的演奏影响所及，在今天许多人的演奏中还清晰可辨。

1908年9月30日，大卫·奥伊斯特拉赫生于黑海边上的港口城市敖德萨。他的父亲是个书商，业余喜欢拉拉小提琴，弹弹曼陀林以自娱；母亲是敖德萨歌剧院合唱队队员。在家庭的影响下，奥伊斯特拉赫从小就喜欢音乐。他听了妈妈唱的歌剧片段，常

会模仿着哼上几句。他的音乐天份引起了以擅长教育儿童闻名的小提琴家斯托利亚尔斯基的注意。这位奥尔的弟子把他带到自己的班上学琴，这一年奥伊斯特拉赫才满 5 岁。

“十月革命”和国内战争结束之后，斯托利亚尔斯基办了一所敖德萨戏剧音乐学校。1923 年，奥伊斯特拉赫考入该校，在斯托利亚尔斯基班上同时学习小提琴和中提琴。1924 年他举行了生平第一场音乐会，演奏了巴赫的 a 小调小提琴协奏曲。他以优异的成绩毕业，毕业考试拉的作品是普罗科菲耶夫的第一小提琴协奏曲，塔蒂尼《魔鬼的颤音》奏鸣曲，安东·鲁宾斯坦的中提琴和钢琴奏鸣曲。挑选普罗科菲耶夫的第一协奏曲作为毕业汇报的曲目显示了他的眼光和胆量，当时这部作品尚未确立稳固的地位。他十分喜欢作品中闪烁的机智。

1927 年，在欢迎普罗科菲耶夫访问敖德萨的音乐晚会上，奥伊斯特拉赫当着曲作者的面拉了第一小提琴协奏曲中的谐谑曲乐章。当时身为荣誉贵宾的普罗科菲耶夫坐在最前排。“当我演奏的时候，他的脸色变得越来越阴沉。在结束的时候台下响起了一片掌声，但他没有参加鼓掌，而是迈着大步走上舞台，没有注意观众的喧哗和兴奋，立即要求钢琴家把座位让给他，坐下来转身对我说，‘年轻人，你完全没有像要求的那样去演奏。’他开始向我表明和解释自己音乐的特性。真是糟心透了……

“许多年以后，当我已经成为普罗科菲耶夫的近友时，我曾经向他提起了当年敖德萨音乐会的情景。令我吃惊的是，他记得一切以至许多细枝末节——节目单的准确内容，加演的次数，和他一起在宴会上表演《丑小鸭》的奇什科，还有‘不幸的年轻人’。这个人，如他表现的那样，受到作者的如此‘非难’。‘您猜，这个年轻人是谁?’当知道这个人就是我以后，普罗科菲耶夫显然感到不好意思。——‘噢！您说什么!’我立即看出，他是一位多么

和蔼可亲的人啊。”

1927年夏天，奥伊斯特拉赫应邀赴基辅演奏格拉祖诺夫的小提琴协奏曲。在作者的亲自指挥下，他和乐队两度合作演奏了这部杰作，取得辉煌的成功。格拉祖诺夫十分赞赏他的艺术处理。

1928年，奥伊斯特拉赫移居莫斯科，得到莫斯特拉斯教授等音乐界著名人士的指点，艺业更上一层楼。30年代开始，他频繁到全苏各地巡回演出。1935年，他荣获全苏音乐演奏家比赛第一名。随后，他开始了向国际乐坛的进军。几个月后，他在华沙亨利·维尼亚夫斯基国际小提琴比赛上荣获第二名；1937年，他在布鲁塞尔伊萨伊国际小提琴比赛中击败来自21个国家的68名选手，荣登冠军宝座。评委之一的蒂博写道：“奥伊斯特拉赫的名字从今天起开始传遍全世界。世界各国都在盼望能够听到他的表演。”这次比赛的胜利不仅为奥伊斯特拉赫登上国际舞台铺平了道路，而且为他艺术风格的确立定下了方向。这一年，奥伊斯特拉赫在布鲁塞尔见到了对他的风格形成具有重大影响的两位前辈大师。他聆听了克莱斯勒的音乐会后，在日记中这样写道：“克莱斯勒的演奏给了我永不磨灭的印象，他的非凡的才华、深刻的表演，征服了全场观众！”大约在20年代末，奥伊斯特拉赫第一次在唱片上听到克莱斯勒，立刻在小提琴表演艺术上看到了一个新天地。他演奏了大量的各式小品，刻意模仿那位非凡的维也纳人的某些独特的演奏手法：揉指、表情滑音和叹息似的朗诵调。但是，最重要的是，这些练习帮助他掌握了细腻的色彩变化和讲述作品内容的非凡技巧。许多人能够把大型作品拉得过得去、甚至很好，但是却演不好小品。究其根源就在于小品的内容清楚明白，表现力若不够就难以给听众一个明确的印象，听起来像练习曲一样。所以，真正想攀登演奏艺术高峰的人，没有不重视小品的，它是对表达能力的严峻考验。奥伊斯特拉赫后来在大型作品中能够表达

出层次那么丰富细腻的思想感情，与他此时的锤炼密切相关。另一个影响是西盖蒂倡导的演奏非个性化倾向，要求演奏者以体现作曲家的意图为最高目的，反对演奏者以过于强烈的个性特点诠释作品，它的正面效应不言而喻，但在以后的发展中，造成了技巧一概高超，音乐个性却过于千人一面的负面效果。

1938 年 6 月，米亚斯科夫斯基的小提琴协奏曲问世，这是奥伊斯特拉赫的表演艺术唤发大作曲家创作冲动的第一个例证。这是一部带有鲜明的个性和丰富的旋律的抒情杰作。乐思在设计得十分精巧的结构下尽情地流淌。特别是第二乐章似乎在回望着安定、幸福的往昔岁月，一股惆怅、惋惜之情掠过作者心头。米亚斯科夫斯基是一位被低估的作曲家，他的内心世界微妙敏感，对时代的不公正也许不像肖斯塔科维奇那样敢于仗义直言。但他是以自己委婉的方式来暗示不公正，有老年人夕阳无限好的心态。这部作品可以选择小提琴家费金的版本，演绎十分温暖（唱片编号：OlympiaOCD134）。

1940 年问世的哈恰图良小提琴协奏曲，给奥伊斯特拉赫的演奏带来了新的生机。这部色彩斑斓的作品是亚美尼亚民间生活的一幅长篇画卷。奥伊斯特拉赫以柔和而又稠厚的音质浓墨重彩地再现生动逼真的生活场景。他的分句温柔细致，音色变化入微，技巧酣畅痛快。他的演奏是这部作品难以超越的典范。作曲家在他的激发下，指挥乐队配合得极其兴奋，把浓重的民族风味尽现眼前。

奥伊斯特拉赫在卫国战争期间，满怀爱国热忱到后方和前线慰问演出。1942 年，他来到被围困的列宁格勒举行音乐会。战士、工人、海员和居民都来听他的表演。在经历了无数的艰难困苦之后，苏联人民这时候从音乐中得到了多么大的安慰！在演出过程中响起了空袭警报，但是没有人离开音乐厅，一曲奏毕，掌声如

雷。演出结束时当场宣布授予奥伊斯特拉赫国家颁发的奖状，这时欢呼声响彻了整个大厅，这是对艺术家劳动的最好的报酬。

1945 年，战争结束了，奥伊斯特拉赫与战后第一位访问苏联的美国小提琴家梅纽因合作，在莫斯科演奏了巴赫的双小提琴协奏曲。这在当时是一件盛事，反响强烈。

1946—1947 年演出季来到了，他按照小提琴协奏曲的发展顺序安排了 5 场规模宏大的音乐会。第一场：巴赫（E 大调）、贝多芬、勃拉姆斯；第二场：莫扎特（A 大调）、门德尔松、埃尔加；第三场：肖松《音诗》、沃尔顿、西贝柳斯；第四场：塔涅耶夫《音乐会组曲》、格拉祖诺夫、柴科夫斯基；第五场：米亚斯科夫斯基、普罗科菲耶夫（D 大调）、哈恰图良。从曲目安排上可以看出他有把各个时代、各个民族所有重要的小提琴曲目统统掌握到手的雄心。

奥伊斯特拉赫第一次到西方演出是 1945 年在维也纳。10 年后，他来到卡内基音乐厅举行了美国首演。克莱斯勒、埃尔曼、弗朗塞斯卡蒂、米尔斯坦、斯皮瓦科夫斯基、斯特恩、保罗·罗伯逊、施瓦茨科普夫、皮埃尔·蒙特这些音乐界的大人物都赶来听他的演奏。“克莱斯勒的在场使我特别激动。他聚精会神地听我拉琴，结束时，第一个站起来向我鼓掌……这一切好像在奇妙的梦中。后来，他又把他写的贝多芬协奏曲华彩乐段送给我。我从美国带回来的最珍贵的东西不是这把斯特拉迪瓦里小提琴，而是克莱斯勒送给我的乐谱。”

奥伊斯特拉赫的事业蒸蒸日上。1958 年他在巴黎和克路易坦指挥的法国广播学院管弦乐团录下了久享盛誉的贝多芬小提琴协奏曲唱片。这是温暖、缓慢、舒展的演奏。奥伊斯特拉赫是个很随和的人，从容不迫地细细品尝贝多芬的浪漫之旅。法国乐队以其懒洋洋的民族性格与其配合，相得益彰。这张唱片无论录音与

演奏都不如传闻中的那么好。贝多芬的作品，奥伊斯特拉赫与钢琴家奥勃林合作录制的《小提琴奏鸣曲全集》更值得聆赏。《G大调第十奏鸣曲》的开始凄凉哀婉，带有吉普赛风味，颇合作者原意（这部作品原题献给一位吉普赛小提琴家，后因一个女孩子，贝多芬和他闹别扭，就转赠给罗德了）。《G大调第八奏鸣曲》温暖和煦，是一位好心人在宽解你的忧愁。

奥伊斯特拉赫对俄国、尤其是苏联小提琴作品的解释具有权威性。他的有声和文字资料，是后世小提琴家们研究揣摩的榜样。

1948年3月24日，肖斯塔科维奇完成了第一小提琴协奏曲。当时，斯大林尚健在，苏共中央于1948年2月10日通过了《关于穆拉杰里的歌剧〈伟大的友谊〉的决议》，肖斯塔科维奇与普罗科菲耶夫、哈恰图良、舍巴林、波波夫和米亚斯科夫斯基等作曲家受到了严厉的指责。决议认为这些“形式主义”的作曲家与苏联人民的艺术趣味背道而驰，因为他们“否定古典音乐的基本原则，鼓吹无调性与不协和音”。意识形态领域对知识分子的压制十分严厉，胆量小的噤若寒蝉，胆量大的不是被关进了监狱或消灭掉，就是像肖斯塔科维奇这样公开承认错误，私下却写出了最压抑痛苦的音乐。这部作品一直等待了七个春秋才与世人见面。那已经是1955年10月29日，奥伊斯特拉赫和姆拉文斯基指挥的列宁格勒交响乐团在列宁格勒举行了首演，演出后，官方漠然无视，评论界鸦雀无声。倒是奥伊斯特拉赫写了一篇热情洋溢的分析文章打破了这种沉默。这也需要一定的勇气啊！

这是一部规模庞大的交响性协奏曲。它的强烈的戏剧性预告了稍后的第十交响曲。全曲以一个宽广而又神秘的慢板乐章开始，忧郁、痛苦、期待、彷徨和伤感种种情感混合成一个深奥的音响世界。第二乐章是一个结构紧凑的谐谑曲，它由两个性格对比的主题发展成完整的奏鸣曲式，再经过压缩的再现部进入急速的尾

声。谐谑曲同时引出了一个警句式的动机，这个动机代表肖斯塔科维奇的姓名缩写字母的德文唱名（DSCH），这是他在第十交响曲和第八弦乐四重奏中用作自己的思想性格肖像的。第三乐章采用肖斯塔科维奇最喜欢用来表达高贵感情的帕萨卡里亚曲式。这是痛苦的自省和反思，是无尽的悲伤和绵延的哀告，是历尽沧桑之后的豁达。这种逐渐聚积起来的激愤在小提琴大段的华彩乐段中得到尽情宣泄。终曲是一个生气勃勃的舞曲风格的回旋曲。小提琴像一匹飞驰的骏马，横越广袤的平野山川，到尾声时，帕萨卡里亚主题由圆号再次引出，然后交给独奏小提琴，冲向英雄辉煌的尾声。

这部作品奥伊斯特拉赫先后录过 4 次正式发行的唱片。50 年代中期和米特罗普洛斯在纽约的录音（Philips 公司）是第一次；50 年代末期和姆拉文斯基（Parlophone 公司）是第二次；1962 年和罗日杰斯特文斯基是第三次；70 年代初和马克西姆·肖斯塔科维奇（作者之子）的立体声版（HMV）是第四次。这些录音都是高贵自尊、威力从容的名演。

奥伊斯特拉赫在和普罗科菲耶夫与肖斯塔科维奇的交往中，曾有许多趣事。下述的一则，不仅颇能说明两位作曲家的性格，而且极传奥伊斯特拉赫之憨厚神态："我那时正在准备普罗科菲耶夫的一首作品，其中一个音究竟应该有升记号还是没有，难于确定。我找到作曲家本人，请他解答。普罗科菲耶夫在钢琴上弹来弹去，一下子升半音一下子还原，越弹越糊涂，最后他大声嚷了起来：'你去问我的秘书吧！他大概清楚。'

"事情到此并未结束，有一回我遇到肖斯塔科维奇，就把这个还没有得到解答的问题向他提出。肖斯塔科维奇同普罗柯菲耶夫的行事风格不同，他不在琴上弹，只是认真地思索片刻，然后做出非常肯定的判断：'当然是有升记号的。'

“我不明白他判断的依据，仍存疑惑。过了一段日子，我又一次碰到肖斯塔科维奇，于是再向他提出那同一个问题。肖斯塔科维奇已经忘记上一回的事了，他还是认真地思索片刻，然后做出非常肯定的判断：‘当然是没有升记号的。’”

1957年秋天，奥伊斯特拉赫来中国进行访问演出。在北京演奏了巴赫的a小调、莫扎特的A大调、贝多芬、布鲁赫的g小调和柴科夫斯基的小提琴协奏曲，还有勃拉姆斯、弗朗克和普罗科菲耶夫的几首奏鸣曲，以及其他许多中、小型乐曲。这些演奏给中国人民带来极大的审美享受，许多观众至今还能回忆起奥伊斯特拉赫当年美妙的琴声。

奥伊斯特拉赫的性格温厚、持重，还常常喜欢开些善意的玩笑，他的幽默淡而有味。这些品格在他演绎的勃拉姆斯作品中反映了出来。1954年2月和德累斯顿交响乐团合作录制的勃拉姆斯小提琴协奏曲在当时曾经引起巨大的轰动。评论家哈特纳克在所著《我们时代的小提琴大师》一书中赞扬这个版本是迄今为止最伟大的勃拉姆斯小提琴协奏曲唱片。大卫·奥伊斯特拉赫给予这部作品的宽广的幅度是别人难以想象的，他的揉指和滑音运用得如此细致小心，给这部刚健的作品增添了许多细腻的感情色彩变化。他的曲式结构交代得十分清楚，把美和力量完美地统一在一体。这个版本对当代小提琴家如何演好这部巨著也是一个有益的启示。他后来和克雷姆佩尔合作的唱片在力量上有些松懈，似乎和名气稍小的德累斯顿交响乐团合作，他精神更放松，表达感情更自由。

1954年录下的柴科夫斯基小提琴协奏曲情形与此相仿。1878年，在3个月草率的婚姻破裂后，柴科夫斯基来到瑞士的日内瓦湖畔消愁散心，在这里，他逐渐地恢复了往昔宁静的神思。正好这时候，他以前在莫斯科音乐学院的一个学生、小提琴家科泰克

来陪伴他。科泰克拉了许多小提琴作品给他听，有门德尔松的e小调协奏曲等，柴科夫斯基对其中拉罗的《西班牙交响曲》印象特别好。他在给梅克夫人的信中写道："您知道法国作曲家拉罗的《西班牙交响曲》吗？它是为小提琴与乐队协奏而写的，由五个连续的独立乐章组成，具有西班牙民间主题。这首作品令我十分满意。有许多清新、明快的气息，动人的节奏，美好而和声处理出色的旋律。它和我所熟悉的新法国学派的其他作品有许多相似之处。拉罗就是属于新法国学派的，他和德里布、比才一样，不追求深度，但注意避免陈规旧套，寻找新形式和更关心音乐的美，而不像德国人那样遵守既定的传统。我今天十分满意地一连弹了它两次。"拉罗的《西班牙交响曲》激起了柴科夫斯基写作小提琴音乐的兴趣，他在很短的时间内完成了这部协奏曲的写作。奥伊斯特拉赫的演奏比他后来和奥曼迪合作的版本出色。他的感情表达更舒展自然，琴声出自肺腑，十分真诚感人。

除了这些鼎鼎大名的杰作之外，奥伊斯特拉赫还录下了塔涅耶夫的《音乐会组曲》和欣德米特的《小提琴协奏曲》这类名气较小的作品。

《音乐会组曲》是塔涅耶夫为小提琴和乐队写下的惟一一部作品，题献给奥尔。作品由五个乐章组成。独奏小提琴以一连串音阶、琶音和颤音组成的辉煌狂想乐段揭开全曲，忧愁的旋律使我们联想到19世纪的俄罗斯还是个尚未废除农奴制的国家。第二乐章是轻巧的18世纪小步舞曲风范，带有宫廷气氛。在小提琴的高把位上，奥伊斯特拉赫发出了极其悦耳动听的琴声。第三乐章题名"童话"，沉郁的小提琴带出一段温馨的轻摇，中间以后情绪逐渐激动，在小鼓的滚奏下，小提琴带着几分哀怨结束这个乐章。第四乐章"主题与变奏"篇幅最大，是全曲的菁华所在，一个俄罗斯风味十足的旋律马上吸引了人们的注意力。它单纯、表情丰富，

引出性格越来越复杂的变奏。第一变奏是技巧的变化，第二变奏雄浑有力，如同农民的健步，第三变奏是精巧的圆舞曲，婀娜的秀色在云鬓间闪动，第四变奏是急速活泼的急板，第五变奏是一首玛祖卡舞曲，矫健有力，最后一个变奏又回到了主题，小提琴在最高音区婉转吟唱，如同一只夜莺在诉说夜色之美，娓娓动听的旋律在静谧中消散。第五乐章采用了19世纪作曲家喜爱的意大利塔兰泰拉舞曲形式，热烈喧闹的场面和高超的技巧贯串始终，给全曲一个效果辉煌的结尾。奥伊斯特拉赫的演奏是目前此曲惟一的版本，的确也无须它求。

欣德米特的小提琴协奏曲作于1939年，是优美抒情的作品。奥伊斯特拉赫的演奏为我们展现了一个优美的世界：前此，人们似乎没有从这部作品中发现如此美妙的旋律，他的乐句的划分和转调的色彩明暗变化极其精细。作曲家分明被他的出色表现所感动，指挥乐队伴以激情投入的协奏。这个1962年的录音，是小提琴和乐队之间平衡的一个好样本。

奥伊斯特拉赫除了演奏小提琴，对指挥也有很浓厚的兴趣。早在学生时代，他就在莫斯科音乐学院乐队中演奏中提琴（先）和小提琴（后），体会过置身于宏大的音响中身心所受到的震撼。他有句玩笑话："小提琴不能演奏G弦空弦音以下的音符，对我来说似乎是个耻辱。"他对浑厚、浓重的低音的爱好由此可见一斑。1962年，奥伊斯特拉赫首次作为指挥登台献艺。他的指挥动作也像他拉琴一样朴实自然，不过分夸张。小提琴家是这样来描述他在指挥领域的新奇发现的："指挥乐队如同沿着一条美丽的河流顺流而下，突然间，我们发现大海就在前面。河岸渐次退向远方，你可以向四面八方了望，这时候有无限多的可能性摆在我们面前。"奥伊斯特拉赫指挥了许多苏联作曲家的作品，他指挥的勃拉姆斯交响曲也被认为很有特色，获得好评。

奥伊斯特拉赫的演奏风格呈现出多样和逐渐演进的特点，宏大的气魄，巨大的音响，崇高的理想，真诚的感情，这些是他成熟期最具个性的标志。他的人情味使许多人觉得特别亲切，但也有人嫌其俗气。他的演奏特点通过自己大量的教学工作，对苏联、东欧甚至全世界的小提琴学者都产生了深刻的影响。这中间好的一面不言自明，负面的后果也不容忽视。奥伊斯特拉赫开揉指忽冷忽热之肇端，即在同一个乐句中有些音符用揉指，有些音符不用揉指，两者没有中间的过度层次，也不是出于听觉或根据音乐的内在需要来使用。这种拉法跨越国界在当今许多年轻小提琴家身上相当普遍地存在。大卫·奥伊斯特拉赫由于本人修养高能够把这点不足巧妙地掩饰过去，后继者却为此吃尽苦头。

由于过度劳累，奥伊斯特拉赫的健康状况在60年代后期趋于恶化，经常住院养病。1974年10月24日，他在荷兰阿姆斯特丹旅行演出期间，心脏病突发而去世。整个音乐界为此感到深深的悲痛。斯特恩说："我感到不仅失去了一位伟大的同行，而且失去了一位亲兄弟。"好在他留下了大量精彩的唱片，虽然未能完美无缺地再现其神采，总可以让我们亲自领略其巨大的人格力量的感染。

推荐唱片：

1. 贝多芬：小提琴奏鸣曲全集 Plilips 412 255－2 (4CD)
2. 巴赫、勃拉姆斯、柴科夫斯基：小提琴协奏曲；贝多芬：两首浪漫曲 DG447 427－2 (2CD)
3. 贝多芬：三重协奏曲；勃拉姆斯：二重协奏曲；莫扎特 (No. 3)、普罗科菲耶夫 (No. 2)：小提琴协奏曲 EMI CZS 5 69331－2
4. 欣德米特：小提琴协奏曲 Decca 433 081－2

5. 哈恰图良、卡巴列夫斯基：小提琴协奏曲 Chant du Monde LDC 278883P
6. 塔涅耶夫：音乐会组曲 EMI7243 565419 2
7. 肖斯塔科维奇：第一小提琴协奏曲 Carlton 156569170－2

大卫·奥伊斯特拉赫热心教学，许多享誉世界的小提琴家出自他的门下，包括：吉东·克雷默、伊戈尔·奥伊斯特拉赫、扬·沃伊库、皮凯曾等人。他晚年培养出一位女学生，当时的名气不大。但是，借助先进的录音技术，她的名字和艺术现在已经被越来越多的人所熟知。她就是**莉迪亚·莫德柯维奇**。

有些小提琴家非得亲身聆听现场音乐会才能领悟其魅力，像伊萨伊、蒂博等人的唱片只反映了他们艺术神采的吉光片羽。进入本世纪 60 年代以来，随着录音效果越来越逼真，人们感到许多演奏家的唱片比现场更加完善。这也难怪，录音室的制作可以反复修补、删改。现场实况则没有这样的便利条件和从容。另外，对于现场气氛的感染，有些演奏家可以达到非常亢奋的状态；有些演奏家则感到紧张拘束。历史上因为神经紧张而退出舞台演出生涯的独奏家不乏其人。这就是人们常说的表演天份。既然演奏家的表演因素在其艺术个性的构成中不容忽视，真诚严肃的态度才更加显得弥足珍贵。

真诚严肃地对待演奏的每一部作品，是莫德柯维奇从大卫·奥伊斯特拉赫那里继承下来的最宝贵的品质。她对于两种类型的音乐作品特别感兴趣：一类是她的祖国俄罗斯作曲家的作品；一类是她现在定居的国家——英国作曲家的作品。

肖斯塔科维奇的第二小提琴协奏曲完成于 1967 年，正好是我国的“文化大革命”进行得如火如荼的时候。作品表达的是无止

境的绝望和悲痛。内容和形式比第一小提琴协奏曲更加绝望，对比更加尖锐，织体更加节俭，音乐性格更加隐晦，代表了肖斯塔科维奇更加成熟的面貌。1966年，一次严重的心脏病沉重地打击了肖斯塔科维奇，从此以后，死亡的阴影再没有离开过他的思想。这部作品与作者一年前献给罗斯特罗波维奇的第二大提琴协奏曲有许多相似之处，儿童似的天真无邪和奇形怪状的幽默形象交错交置。作品采用升c小调写成，这在小提琴协奏曲中是很不寻常的，一种无法摆脱的死神的感觉萦绕心间，没有丝毫的欢乐，只有辛辣的讽刺。最后乐章似乎流露出一点乐观主义的情绪，但到结束时，又沉浸到哀痛之中。整首乐曲非常俄罗斯化，充满了矛盾冲突和苦难的历程。

莫德柯维奇的演奏极为凝神专注，她的音质温暖中带有阴郁，在体现作品的感情色彩方面，她甚至使大卫·奥伊斯特拉赫相形失色。对于作品中生猛粗硬的段落，她毫无畏惧，浓墨重彩，尽情挥洒。她演奏的这张肖斯塔科维奇两首小提琴协奏曲的唱片获得1990年度的英国《留声机》大奖。

莫德柯维奇演奏的英国作曲家的作品从埃尔加到巴克斯，不一而足。其中1995年推出的戴森（1883—1964）的小提琴协奏曲的唱片尤获推崇。这部作品写于1941年，充满了英国田园风味的柔美抒情。全曲长达43分钟，温暖的旋律层出不穷，一点没有战争阴影的笼罩，也许反映了戴森在皇家音乐学院心满意足的工作生活。作品有勃拉姆斯和埃尔加的影响。第三乐章最优美动听。

推荐唱片：

1. 戴森：小提琴协奏曲 Chandos 9369
2. 肖斯塔科维奇：两首小提琴协奏曲 Candos 8820
3. 肖斯塔科维奇：小提琴奏鸣曲 Chandos 8988

十四、狂喜之诗

——梅纽因、鲁杰罗·里奇

音乐演奏一向就是一个奇迹不断、神童辈出的行业。自古以来，一代又一代天资聪颖的小家伙在家长和教师的指导、摆布下，每天刻苦练琴，不情愿地牺牲掉儿童嬉戏游玩的乐趣，换来了流利地演奏高难度乐曲的能力。人们听了他们的演奏之后，对神童娴熟的技巧赞叹不已，会产生如同观赏杂技或魔术一样神奇的感觉。人们期待这些孩子长大成人后取得了不起的成功。但是事与愿违，他们常常逐渐退化为芸芸众生，混迹于你我之间，不再显现昔日的神采。这样的孩子算不上货真价实的神童。真正的神童应该是有强烈的内在感情需要交流，他们在童年便已具备成年人的声音和理解能力，他们是提前许多年进入成人世界的幸运儿。

耶胡迪·梅纽因 就是这样一位神童。他的纵横捭阖不世出的才华是如此罕见，令古往今来的众多小明星黯然失色，确实是

20世纪音乐圣殿的一大奇观。

1916年4月22日，梅纽因出生于纽约。父母以身为犹太人而自豪，给儿子起的名字“耶胡迪”就是犹太的意思。“我父亲整天唱歌。他的嗓音甜美，介于高音中音之间。他的哈西德教派的背景，使他掌握了一大堆旋律。哈西德教派以音乐和舞蹈来表达他们的感情，作为对过分理性化的犹太教信仰的反动。我父亲在小时候曾经想成为一名小提琴手，但是我的祖父说：‘你怎么能够从事这么愚蠢的行当呢?’”看来，理想不得不落到下一代的肩上，梅纽因从4岁开始学习小提琴，启蒙老师是安克尔。7岁，他师从伊萨伊的学生帕辛格学琴。梅纽因后来回忆这位老师时说：他的琴声是我听过的最甜美的声音。他是一位修养全面的音乐家，他对音乐的信念，对小提琴歌唱性的深刻领悟，都对梅纽因产生了深刻的影响。从师帕辛格仅几个月，1924年2月29日，在帕辛格的伴奏下，梅纽因在奥克兰举行首次公开演出，曲目是贝里奥的《芭蕾场景》。一年以后，他和阿尔弗雷德·赫茨指挥的旧金山交响乐团合作，演奏了拉罗的《西班牙交响曲》。又过了一年，他来到纽约曼哈顿歌剧院举行音乐会。此时，他的神童的名声已经四处传扬。“我那时主要是从唱片上来领悟小提琴的声音，我聆听了埃尔曼和海菲茨在旧金山的所有音乐会，还有稍后在纽约的所有音乐会，当然还有克莱斯勒，还有埃奈斯库。我第一次听到埃奈斯库的音乐会大概只有8岁。他的琴声如此色彩缤纷、变化多端，一下子便迷住了我。他的调色板甚至超过海菲茨。他不是使用一种揉指，他的揉指幅度和速度可从一个极端到另一个极端。中间有无数的层次变化。他的滑指比海菲茨的表现力更广——他让小提琴说话。他演奏的每一个乐句，都传递出一个信息。”

1927年2月，梅纽因首次来到欧洲，在巴黎和保罗·帕雷指挥的拉穆勒乐团合作演出拉罗和柴科夫斯基的协奏曲。听众被这

样一个交流能力神奇的小孩子的表演惊呆了。但对于梅纽因来说，欧洲之行最大的收获是，他见到了自己的偶像、罗马尼亚小提琴家乔治·埃奈斯库，这对一见之下相互倾慕的两代人结下了师徒关系。同年11月，梅纽因回到美国在卡内基音乐厅举行首场演出，指挥家弗里茨·布什在演出之前相当不客气地指责说："人们不应该叫一个小孩子来扮演哈姆雷特。"但是，当布什指挥完了音乐会，他像音乐会的所有听众一样，因过度兴奋而无法掩饰自己怅然若失的神情，这的确就是贝多芬。1928年，梅纽因开始了在美国的旅行演出。与此同时，和老师帕辛格录下了他的第一批唱片。尽管都是些小品，这些唱片仍然表明了为什么有那么多的评论家把这个不足12岁的孩子誉为天才。他用小提琴讲故事的天赋是令人惊异的。那是一种充满灵气的甜蜜、天真，其中已经蕴藏着许多成熟的意味。他的手指极为灵活流利，但缺乏经过长期艰苦严格的音阶和琶音训练而获得的严谨的精确性。乐曲的处理即兴随意，常常由着兴致去拉，奇怪的是，一点不觉得散漫没有规矩，而是有着雄辩的说服力。里斯的《水性杨花的女人》欢快沸腾，奔涌而上，流露出埃奈斯库的明显影响。梅纽因回忆道："1927年埃奈斯库带着我和我父亲来到罗马尼亚的西奈亚，我在一家小酒馆里第一次听到了吉普赛小提琴手演奏的音乐。那是一个温暖的秋日黄昏，我们坐在阳台上。这是我第一次听到小提琴模仿着鸟鸣、蝉噪、呻吟以及所有的自然界声响。这悠扬奇妙的乐器是如此地放纵，这恰恰应该是小提琴的自然状态。"

梅纽因现象引起了当时许多音乐界知名人士的关注。著名作曲家埃内斯特·布洛赫（1880—1959）写信给他说："我告诉你如何向我的老朋友们，如若斯坎·德普雷（1440—1521）、奥兰多·迪·拉索（1521—1594）、巴赫、贝多芬学习。他们是世界上最伟大的音乐大师，我敢向你保证，他们对于任何人提出的问题总是

能给以正确回答的。”还有一次，布洛赫对他说：“分析不同人、不同学派和不同观点是非常必要和有益的。它会引导你去独立思考，最后你会形成自己的梅纽因的独特见解。我已经从你奇迹般的《即兴》的录音中听到了它。谁也不会相信，这是由一个12岁的孩子演奏的！它是如此的成熟、深刻、美妙，人人都为之感动。当我再出现这种激情的时候，一定要为你写一部伟大的作品。”布洛赫的“阿鲍达”就是特地为梅纽因写的。

与录制的唱片相比，梅纽因这一阶段的演奏生涯更加光彩夺目。1929年，他来到柏林和布鲁诺·瓦尔特指挥的柏林爱乐乐团合作演奏了巴赫(E大调)、贝多芬和勃拉姆斯3首小提琴协奏曲，轰动整个欧洲乐坛。同年在弗里茨·布什的指挥下，他在伦敦皇后大厅举行首次演出，接着在皇家阿尔伯特音乐厅开独奏会。埃奈斯库看到他的得意门生在演绎的随意性上已经发展到极限，再进一步便有越雷池之嫌，就把他介绍给德国小提琴家阿道夫·布什。1929年和1930年，梅纽因到瑞士巴塞尔随布什学习了两个夏天。布什具有高尚的道德标准和人道主义理想，他的小提琴技术造诣稳重而保守。埃奈斯库是把他作为一种矫枉过正的力量来平衡梅纽因的吉普赛式的倾向。梅纽因自己认为：布什的个性不如埃奈斯库那么强烈，对他的影响也不及埃奈斯库那样深远。但是，布什是一位伟大的音乐家，尽管他性格也十分浪漫，却教会了梅纽因尊重原著。他同时兼有精确与灵活之长，所以对德奥传统音乐的理解从来都是引人入胜的。他把梅纽因带入了矜持谨严的德国古典境界。

布什的教学很快就在唱片上得到了反应。1929年11月13日，梅纽因录下了巴赫的C大调第三奏鸣曲和贝多芬的第一奏鸣曲（作品12号)。这些作品对于人类的理解能力具有很高的要求，13岁的孩子还只是初试锋芒，不能完全令人满意。但是，他的火

热的激情叫人一听就难以忘怀。

从本质上讲，小提琴是一件青春的乐器，它需要演奏者像火山一样喷发出灼热的激情。30年代的梅纽因正是完美地体现了小提琴的这种性格，始终保持着旺盛的喷发状态。

1932年6月20日，梅纽因和埃奈斯库指挥的巴黎交响乐团合作，录制了拉罗的《西班牙交响曲》。演奏热情浪漫。补齐了从萨拉萨蒂以来就被删除的第三乐章《间奏曲》。梅纽因是使《西班牙交响曲》按照原貌全部演奏的功臣，今天已经不大有人再作删节了。同年7月15日，梅纽因接受了盖斯伯格的邀请，与埃尔加亲自指挥的伦敦交响乐团一起录制埃尔加的小提琴协奏曲。在此之前，梅纽因连听都没有听过这部作品，但是在埃奈斯库的指导下，他很快掌握了这部巨著。这张唱片最真切地传达了音乐中弥漫的爱德华时期的时代风貌，在表情和沟通能力方面堪称神奇。这是唱片史上一张经典之作。1966年，梅纽因再度录制了这部协奏曲，演奏不如少年时干净，声音和真情流露也不如少年时稳定。

1932年，梅纽因第一次录制了莫扎特的小提琴协奏曲唱片。他按照埃奈斯库的建议，没有录制经证实确为莫扎特所作的5首真品，而是选择了常标为第六的精灵似的降E大调和庄重的D大调第七。这时的梅纽因对莫扎特及早期的贝多芬特别投缘。他的演奏充满了青春活力，天真烂漫，毫无矫揉造作之姿和陈腐笨重之态。这些乐曲演得飘逸了，会显得轻浮、根底不稳；演得持重了，又不免呆滞没有灵秀之气。梅纽因却能够兼擅二美，即飘逸又沉稳，无论是欢歌笑语还是婉约哀愁都是出之于心灵。

1934年5月19日，在埃奈斯库的鼓励下，梅纽因录下了帕格尼尼的D大调第一协奏曲。这是一部包裹着古典外壳的如同意大利歌剧的大型协奏曲，是帕格尼尼最富戏剧性的作品。但是，帕格尼尼死后，这部作品一度被忽视，直到“德国的帕格尼尼”——

威廉密，重新使它流行。不过却被缩减为一个乐章（第一乐章），后来克莱斯勒也效仿威廉密的先例，把它编成更富有维也纳气质的单乐章协奏曲。梅纽因的这张唱片是帕格尼尼第一协奏曲首张全本录音，改变了历来采用缩编版本的惯例，从此出现了许多精彩的全本演奏。但是，最杰出者首推梅纽因 18 岁时录的这张。梅纽因完全把它看成是一部用小提琴来唱歌的意大利歌剧作品。它和罗西尼、贝利尼和唐尼采蒂使用同一种音乐语言。第一乐章大段富有弹性的旋律乐句处理得肌理紧凑，神采熠熠，右手运弓豪放，声音结实有力。第二乐章悲剧性的戏剧对比，拉来更是酣畅自如，如入无人之境。第三乐章欢快的主题不时伴以左手拨奏，增加变化的趣味。抒情的双泛音，用实指揉弦来拉，听来味道更觉浓烈。采用号称能够镇住帕格尼尼奇技的索雷长篇大论的华彩乐段，对于其中的技术难题，神弓痛宰，游刃有余。这张唱片不仅是梅纽因青少年时期超人技术，更是他歌唱天赋的至情流露。1950年第二次录制时由菲斯图拉里指挥伦敦交响乐团协奏，1960 年与埃里德指挥伦敦交响乐团合作第三次录下了此曲。拉得都不差，但在情真意切、一气呵成上，在轻松自然、无拘无碍上，都无法和 1934 年的这张唱片相比。

这是梅纽因的最佳年华。他的风华绝代、才冠天下的表情需要坚实的技巧来配合才能够相得益彰。1932 年 5 月在巴黎录制的拉威尔的《茨岗》未必符合作者的本意（拉威尔希望表现出作者的国籍，不要一味追求狂想），但是如果拉威尔本人听到这样的演奏，也一定会被它对比惊人、大气磅礴的阐释所折服。这像是 30 年代黑白电影的配乐，荒郊野外，充满幽秘古怪的气氛。梅纽因本人十分喜欢这个录音，他说："埃奈斯库教我演奏《茨岗》，他拉起这首曲子和谁都不一样。不过，这张唱片几乎就是他演奏的样子！"这是最令人叹服的《茨岗》，令人浮想联翩。同时录下的

还有帕格尼尼—克莱斯勒的第二十四首随想曲，处理得有吉普赛风味，一般人拉得很快的三度和十度的音阶变奏，他拉得慢而富有歌唱性。最后加了几段奥尔的变奏，增加了难度，十分纵情。

梅纽因的家教十分严格，他的母亲望子成龙，功名心切，以致有时傲慢到不近人情的地步，对于许多好心人的帮忙，她都感到自尊心受不了。梅纽因在这样的环境中成长，凭着自己的韧劲，竟也练就了十分健全的品格。但在他的内心深处是否也有一丝受压抑的阴影呢？在他初出茅庐之际，小提琴演奏行业面临着激烈的竞争，海菲茨更是雄霸天下，不让分毫。梅纽因似是有意要和他一比高低，不仅在各种场合发表了许多或明或暗贬低海菲茨的言论（有时是以明褒暗贬的形式出现，不过这种春秋笔法我们中国人太熟悉了），而且在演奏曲目上也运筹帷幄。1934 年 9 月 29 日录制的帕格尼尼的《无穷动》和巴齐尼的《精灵轮舞》速度比海菲茨的唱片还快，听起来比海菲茨的还激动人心，但是音准不如海菲茨那样一丝不苟。1935 年 12 月到 1936 年 1 月和 2 月，梅纽因录制了一批克莱斯勒、萨拉萨蒂、维尼亚夫斯基和帕格尼尼等人的小品。这时候，他已经从天真烂漫向成熟过度，开始对异性产生兴趣，对风流妩媚产生迷恋。他的艺术已经达到了令人走火入魔的境地。萨拉萨蒂的《西班牙踢踏舞曲》晶莹剔透，左手拨弦松脆利落。勃拉姆斯—约阿希姆的第一首匈牙利舞曲苍劲之风点燃着炽烈的吉普赛之火。帕格尼尼—埃奈斯库的第六随想曲，是在师徒两人录制德沃夏克协奏曲期间抽空录下的。埃奈斯库的钢琴伴奏配得（写和演二者兼备）美妙之极。这时期录制的大型作品有巴赫的全套独奏奏鸣曲与帕蒂塔，气势恢宏，粗犷豪放，技巧比他 70 年代的唱片可靠得多。巴赫、贝多芬、弗朗克、勃拉姆斯、莫扎特、埃奈斯库、勒克和皮泽蒂的小提琴与钢琴奏鸣曲，钢琴都是由他的大妹赫芙齐芭担任。埃奈斯库的《第三小提琴奏鸣

曲》是专门为梅纽因写的，这是一部充满了鸟语花香的作品。由三个古典曲式的乐章组成。吉普赛小提琴演奏风格在此应有尽有，当然都加以提高精炼。梅纽因认为这部奏鸣曲是奇思妙想的产物，它写得如此完美，只要任何小提琴家准确地按照作者的指示演奏，那么它听起来就一定是吉普赛音乐。他很遗憾没有和埃奈斯库一起录下此曲，你听了埃奈斯库弹奏的帕格尼尼第六随想曲伴奏的话，也一定会感到遗憾的。梅纽因和他大妹的组合是听从了埃奈斯库的建议。兄妹俩人的合作从 1933 年的莫扎特奏鸣曲开始，当年妹妹只有 13 岁，直至 1981 年赫芙齐芭悲惨离世方告结束。

埃奈斯库绝不仅仅是教梅纽因拉小提琴，他还传授给梅纽因各个时代的音乐风格，歌剧、交响曲、钢琴音乐的知识；他介绍许多大音乐家和自己的弟子相识。他们在一起演奏了许多室内乐，共同度过欢乐的岁月。梅纽因在谈到埃奈斯库的影响时承认："我所做的一切都带有他的印记。"

在经过了一年的闭门修炼、重新调整之后，1938 年 5 月，梅纽因先结婚，随后，他与巴比罗利指挥的纽约爱乐乐团合作录制了舒曼的小提琴协奏曲唱片。这首协奏曲是舒曼最后一部大型作品。在 1853 年 9 月勃拉姆斯第一次拜访舒曼的时候，舒曼已经为约阿希姆写好了协奏曲的一半左右。10 月初，他把手稿寄给约阿希姆征求意见。但是，到了 1854 年 2 月舒曼跳莱茵河自杀未遂被送往精神病院，协奏曲就被搁置一边了。多年后，舒曼夫人和约阿希姆重新审视了这部作品，认为没有达到舒曼的正常水平，决定不予出版。直到 1933 年，约阿希姆的侄孙女达隆尼声称在一次舒曼显灵的降神会上听到舒曼的请求，这部作品才开始逐渐引起世人的注意。协奏曲预示了勃拉姆斯式的阴郁沉思，还有帕格尼尼随想曲（如第六首震音练习曲）的影响，其中第二乐章有临终告别人世的天鹅之歌。但是曲式结构不够缜密，乐思重复腻烦，像

个絮絮叨叨的老人，使这部作品受损不小。梅纽因的演奏气质高贵，发扬了这部协奏曲的优点，大大地化瑕为瑜。

30年代末，梅纽因在乐坛上的光彩开始减退。他依靠直觉掌握的技巧现在需运用理智来重新学习，演奏中的纰漏越来越多，许多折磨手指的炫技曲避而不拉了。评论家说他此后再也达不到以前的水准，说他和埃尔曼一样，登台从艺15年后开始走下坡路。从小提琴的专业技巧而言，确实如此。同一时期，他的婚姻失败，夫妻分手，犹如雪上加霜，加剧了他的痛苦。换了一个意志薄弱的人，可能就此消沉下去，一蹶不振。梅纽因却开动脑筋，自己想办法解决。他把练习的范围增加到心理学、生理学、哲学等等领域，从瑜珈中寻求身心平衡的动力，从《老子》中寻求大彻大悟的智慧。

在第二次世界大战期间，梅纽因连续为盟军举行音乐会。1942年，他应英国政府的邀请为英国士兵演出；1944年，他被推选为战后第一个在巴黎举行公开音乐会的艺术家；1944年末，他去苏联演出，这是他第一次去莫斯科，也是战争以来第一位去那里演出的美国音乐家。他和大卫·奥伊斯特拉赫一见如故，两人不仅同台演出了许多古典名作，而且建立了深厚的友谊。后来，大卫·奥伊斯特拉赫把普罗科菲耶夫的第一小提琴奏鸣曲交给他，当时这部作品刚刚完成。梅纽因在1948年为其录制了唱片，演绎美得令人入迷。

第二次世界大战一结束，他不顾许多犹太同胞的反对，率先和指挥大师福特温格勒合作，演出并录制了许多精彩的作品。主要有：贝多芬协奏曲，演奏优雅高贵、热力四射；巴托克的第二协奏曲，拉得精美绝伦，极富狂想意趣；勃拉姆斯协奏曲，气势雄浑，视野辽阔；门德尔松协奏曲，热情如炽，哀婉如歌。这些唱片是梅纽因演绎上述巨著的巅峰之作。后来灌录的立体声版本，

均无法与之媲美。

经过战争和生活的磨炼，在思想境界上，梅纽因更加丰富、充实、练达。他的小提琴造诣却再也不如早先那么完美无缺了。他演奏中时常出现的粗糙和辞不达意，意味着他在做出艰难的努力和痛苦的挣扎——婚姻失败后他一直在寻求感情的稳定；同时刻苦练习，挽回战争期间技术水准的下滑。这时，他幸运地遇到了第二位妻子，英国女舞蹈演员黛安那·古尔德。这给他的生活带来了新的生机。黛安娜聪颖、活泼，又十分干练。尤其重要的是，她热爱音乐艺术，梅纽因在她的帮助下，演奏艺术获得了第二次青春。

梅纽因对自己的艺术生涯曾经有过一个生动的比喻。他说："我生来就是一个老人。只是从那以后越变越年轻。"这句话表明了他对自己音乐理解力和感受力的信心，同时也使我们联想起他的技术手段越来越幼稚，这主要指现场，唱片可以修补，效果不那么明显，但也能听出有时很吃力。他先后跟随三位了不起的小提琴家学习，使他承继了小提琴演奏最优秀的传统，他可以声称自己是维尼亚夫斯基、维厄唐、马萨尔、马尔西克、伊萨伊、约阿希姆和蒂博这些前辈的直嗣后裔。他的第一位重要的老师帕辛格曾经为他对埃奈斯库的崇拜而伤心失望，以致于愤愤然地说："我再也不愿意听到那个人的名字。"但是，帕辛格还是被这个孩子巨大的吸收能力给弄得不知所措，忽略了对他的分析能力的培养。梅纽因转到埃奈斯库门下学习，这种直觉的学习方法非旦没有加以扼制，反而有增无减，埃奈斯库身上强烈的吉普赛气质更加迎合梅纽因的不受拘束的天性。后来他又接受布什的指导，在对德奥古典音乐的理解上，取得了可喜的收获。但是在自我分析能力上，梅纽因是在成年以后，依靠自己的力量逐步培养巩固的。后来，他十分后悔没有及早注意伊萨伊的提示。梅纽因自己回忆

道："他要我拉A大调四个八度的琶音。我像只瞎老鼠一样在指板上摸索。"伊萨伊当即简单明了地劝他回家练习音阶和琶音。

也许梅纽因狂放恣肆的演奏风格就注定了他是一个早开花、早结果的青春偶像。虽然他六七十岁时的演奏仍然超群不凡，比许多拉得更快、更准的小提琴家更启人神思，我们仍然要说，他晚年扩展自己的活动领域是十分明智的举措。他参与了世界上无数个慈善事业的捐助，他拿出自己历年音乐会收入所得无偿奉献给乐团退休的老团员。他是一位正直的人道主义战士，为了维护每个人平等的生存权利不惜付出惨痛的代价。他与福特温格勒的合作，曾经被犹太人视为变节行为，以色列政府宣布他为"不受欢迎的人"。这对一个家中讲着希伯来语、信仰笃诚的天主教徒来说是多么大的屈辱！他晚年的艺术，因之也具有更加深广的社会内涵。他创办了许多音乐节，开办了许多培养青少年儿童的音乐学校，拿起指挥棒，与乐队队员更多地分享美妙的音乐带给人的欢乐。

从小提琴演奏发展史来看，梅纽因是新颖独创的演奏风格的缔造者。他的涕零伤感的滑指（常常用同指滑上滑下），高度个性化的换把，雄伟磅礴的气势，如火如荼的热情，使他成为没人学得像、独一无二的艺术家。他在20世纪小提琴演奏史上的地位，紧随克莱斯勒、海菲茨两巨匠之后，同属卓尔不凡的人物。只是在艺术生命的长久上，未能像他们两位一样保持常青不衰。梅纽因的演奏，一定要听他早年录制的唱片，否则你会错过领略他的艺术魅力的良机，误以为他不过是一个被神化了的人物。

推荐唱片：

1. 巴赫：6首独奏奏鸣曲与帕蒂塔 EMI CHS 7 63035－2（2CD）

2. 巴托克：第一小提琴协奏曲，中提琴协奏曲，2首狂想曲 EMI CDM 7 63985—2
3. 巴托克：第二小提琴协奏曲，小提琴独奏奏鸣曲 EMI CDH 7 69804—2
4. 贝多芬、门德尔松：小提琴协奏曲 EMI CDH 7 69799—20
5. 勃拉姆斯：小提琴协奏曲，二重协奏曲 EMI CDH 7 63496—2
6. 埃尔加：小提琴协奏曲 EMI CDH 7 69786—2
7. 埃尔加、沃恩·威廉斯、沃尔顿：小提琴奏鸣曲 EMI CDM 566122—2
8. 埃奈斯库（No. 3）、普罗科菲耶夫（No. 1）：小提琴奏鸣曲；席曼诺夫斯基：夜曲与塔兰泰拉；拉威尔：哈巴涅拉，茨岗 EMI CDH 5 65962—2
9. 莫扎特：第六、第七小提琴协奏曲 EMI CDH 7 63718—2
10. 帕格尼尼：第一小提琴协奏曲、摩西主题变奏曲钟声回旋曲、无穷动、6首随想曲 EMI CDH 5 65962—2
11. 小品集 EMI CDH 5 65962—2
12. 青年梅纽因：返场小品集 Testament SBT 1003

鲁杰罗·里奇　是美国土生土长的、具有世界声望的小提琴家。1918年7月24日，他生于旧金山，8岁起随帕辛格学琴，10岁举行首次公演，第二年在纽约卡内基音乐厅演奏门德尔松协奏曲，有“天生的演奏家”之誉，但尚不及同时崛起的同门师兄梅纽因那么超逸绝伦。1932年里奇前往欧洲各国巡回演出，曾接受

库伦坎普夫的指点。1933—1937 年再度从师帕辛格潜心钻研，所获多为凌厉威猛的手上功夫，伊萨伊席卷一切的诗意风格似乎没学到多少。这也许是由于个人的爱好、气质和客观条件所致。里奇在全盛时期的演奏威风凛凛，锐气逼人，左手揉指紧实，动作快捷利落，右手运弓谨严，爆发力强。他一般喜爱采用偏快的速度处理乐曲，以显示其无所不能的技艺，运用得当，很有说服力。他演奏的普罗科菲耶夫第一小提琴协奏曲，时间大概在 19 分钟左右（西盖蒂的唱片在 20 分钟多一点，沙汉姆的唱片在 22 分多钟），欢腾跳跃，鲁莽冲撞，虽然比不上西盖蒂杰出，似乎也颇能画出普罗科菲耶夫的音容笑貌。他录制的西贝柳斯协奏曲的唱片，也有自己独到的理解。第二乐章 116—118 三小节的八度模进，表现幽秘深邃，如同古老的芬兰海岸边闪动的火苗，非常富于神秘的意境。尽管如此，这张唱片中炫技的成分仍然可以明显感到。

在海菲茨之后，炫技要接受双重的考验。你首先要自己没有失误；其次，即使成功了，还有海菲茨横在前边，免不了有人要把你评来比去。里奇在全盛时期，技巧确实高超，但也并非无懈可击。帕格尼尼是里奇崇拜的偶像，里奇第一个把他的 24 首随想曲全部录成唱片。这张唱片虽具一定历史意义，其中却有许多令人困惑不解的失误：不是在技术难点上失误，而是在平易处失了水准。可能的解释是，里奇不喜欢对录音修修剪剪，总希望把最真实的自己展现给听众。因此，他的一些唱片总给人以一种盛名之下、其实难符的印象。他演奏的柴科夫斯基协奏曲的唱片，即是一例。匆忙的速度使第一乐章中内心的抒发变成了一连串高难度的动作，像一个高谈阔论的人在说着重复的话语。第二乐章中微妙的内心情感变化被代之以零碎的巧思。第三乐章的演绎倒是颇具个性，描绘出一幅纵马驰骋的哥萨克骑兵的音画，劈砍式的顿弓表现的是一场勇敢的厮杀。

或许里奇早已意识到自己演绎经典作品的局限性。他把自己的曲目扩大到几乎无所不包的程度。他花费了许多时间热心介绍新作品，比如在 1953 年，他先后首演了齐默尔曼和库比克的小提琴协奏曲，均获得赞誉。1963 年，他在纽约首演吉纳斯特拉的小提琴协奏曲，由伯恩斯坦指挥纽约爱乐乐团协奏，获得辉煌的成功。这类作品还包括艾内姆和威廉·舒曼等人的小提琴协奏曲。

小提琴音乐史上有许多作品充分地反映了其作者所处的时代风尚，可是一旦时过境迁，这些作品就引不起观众的兴趣，被逐渐地遗忘了，成为时代尘埃掩埋下的活化石。里奇这位永远不知疲倦的人把它们挖掘出来，给它们一次呼吸换氧的机会，而且终生都在乐此不疲地做着。这些作品包括帕格尼尼、维厄唐、维尼亚夫斯基和萨拉萨蒂等人所写的大量极为艰涩难拉的乐曲。他在不同时期，不断地录制这些作品，希望能够有更多的人知道它们，喜欢它们。他的一张 Decca 唱片，可以说集各种惊人的左右手技巧之大全，曲目包括帕格尼尼的《约瑟夫·韦格尔主题变奏曲》及《上帝赐福女王变奏曲》、维尼亚夫斯基的《奥地利国歌主题变奏曲》、恩斯特的《夏天最后的玫瑰主题变奏曲》等。到了晚年，里奇还为一家小唱片公司录制了一张《向维厄唐致敬》、一张《向萨拉萨蒂致敬》的唱片，虽然技术早已不复当年，其诚心却是颇令人感动的。

在 1978 年 EMI 公司发行的一张唱片中，里奇演奏了萨拉萨蒂的 7 首名不见经传的作品。我们逐首分析一下作品的内容，看看里奇怎样表现它们。《阿拉贡内萨霍塔》是一首轻快的舞蹈小曲，这种形式曾引起当时许多浪漫风格作曲家的侧目；《夜莺之歌》不是单纯模仿大自然中的歌唱明星，它本身就具有自足的诗意境界，萨拉萨蒂本人生前即被称为小提琴家中的夜莺，看来人和大自然真是可以合二为一；《巴勃罗霍塔》是萨拉萨蒂家乡比利牛斯山山

民日夜相伴的乡音；《俄罗斯之歌》显示了浪漫时代对异国他乡奇情异采普遍的好奇心，其中借用一首叫做“沿着彼德斯卡亚大街”的俄罗斯曲调写的一组变奏，赫然出众，多年后，斯特拉文斯基把这支曲调用进了《彼德鲁什卡》，从此，这支俄罗斯的美妙旋律传遍世界；《Zortzico》是巴斯克精神的显现，萨拉萨蒂受游吟诗人乔斯·马利亚的一首歌的启示而作；《Peteneras》以丰富的想象力再现了安达卢西亚节奏的神奇；《再见我的群山》一曲，把一切炫技的想法丢在一边，只是安谧地回味着苦涩的思乡之情。里奇在表现所有这7首乐曲时，摒弃了外在火爆的追求，更多地从乐曲的内容来入手。

1971年发行的帕格尼尼第四小提琴协奏曲，是里奇一张相当突出的唱片。第四协奏曲全面展示了帕格尼尼高超的技术：双音、双泛音、左手拨弦和各种复杂多变的弓法，在G弦上大段的咏叹和横穿小提琴指板的疾如闪电的经过句。里奇在第一乐章进入时爆炸式的起奏，令我们依稀想见他全盛时期会给听众带来怎样的震撼。

里奇属于帕格尼尼传统的炫技名家。有些评论家更把他称作小提琴上的体操家。从下面两段里奇年近60岁发表的艺术见解中，可以看到，他认识到了这点，并且做了相应的调整；虽然由于早年的惯性，效果未必多好。

“从技巧方面来讲，30年来，我基本上还是停留在老路上；但是从风格上、声音上来讲，我有所改变。当我听一张自己早期录制的唱片时，我感到我的风格更加健壮了，声音更浓厚、更洪亮了。

“现在我强调揉指的多样性。有时我使用较窄的揉指，偶尔根本不用揉指。在这方面，我比年轻时要求高得多了。我懂得了恰当地使用揉指是演奏小提琴最困难的课题之一。”

推荐唱片：

1. 帕格尼尼：第四小提琴协奏曲 Sony SBK 47661
2. 萨拉萨蒂：7首小品 EMI CDM 7 64559－2

十五、弗门桃李

——戈尔德堡、谢林、内弗

匈牙利著名的小提琴家卡尔·弗莱什（1873—1944）是他那个时代目光最敏锐、鉴赏力极高的教师。他晚年写的一本回忆录记述了当时欧洲音乐界的许多名人轶事，对弦乐界的许多名人发表了见解颇为犀利的评论，至今不失为一本了解弦乐演奏演进的权威著作。弗莱什的演奏风格清新秀洁。1905年，他曾在柏林一连举行5场音乐会，用17世纪以来的50位作曲家的作品来说明小提琴演奏艺术的发展过程。这个壮举是他演奏生涯的顶点，开以后此类系列音乐会之先河。随后，他将自己的精力越来越多地投入教学。他思路清晰，头脑敏捷，善于分析，能够敏锐地捕捉时代进步的脉搏，先后培养出罗斯托尔（1905—）、特米安卡（1906—）、谢林、内弗、哈西德（1923—1950），哈恩黛尔（1924—）等杰出的小提琴人才，其中出道最早的可能就是我们下面要讲的

戈尔德堡。

美籍小提琴家**西蒙·戈尔德堡** 1901年6月1日出生于波兰弗沃茨瓦韦克。1919年举行首演，1924年在柏林的一次音乐会上演奏巴赫、约阿希姆和帕格尼尼的3首小提琴协奏曲，获得成功。随后在德国巡回演出。1925—1929年任德累斯顿爱乐乐团首席小提琴。1929—1934年，著名指挥家福特温格勒邀请他担任柏林爱乐乐团的首席小提琴，在此期间，他与欣德米特和费尔曼组成三重奏组。1934年旅行欧洲及远东，并与匈牙利著名女钢琴家利利·克劳什合作，多次举行奏鸣曲音乐会。1935年后，他作为独奏家进行广泛的演出活动。1941—1945年被日本人扣押在爪哇。二次大战结束后定居荷兰，担任荷兰室内乐团指挥。1951—1961年，在美国科罗拉多州参加阿斯彭音乐节的弦乐四重奏。1977—1979年任曼彻斯特卡梅拉塔会社指挥。

戈尔德堡是一位高明的演奏家，音色温暖纯净，技巧细致优雅，以演奏巴托克、贝尔格和欣德米特的小提琴协奏曲及莫扎特和舒伯特的小提琴奏鸣曲著称于世。

舒伯特以美不胜收的600多首歌曲而获歌曲之王的美称，实至名归。他的纯洁美妙的旋律俯拾即是。有人称他的才能如万斛泉水喷涌而出，涓流不息。他一共写有1首小提琴奏鸣曲和3首小提琴小奏鸣曲。实际上，小奏鸣曲本来就是奏鸣曲，出版商在印刷发行乐谱时，为了吸引更多的业余爱好者的注意而擅自加了个“小”字。当时舒伯特已经死了好几年，自然无法阻止出版商这么做了。

舒伯特的音乐在很大程度上受到来自莫扎特和贝多芬两方面的影响。他的小提琴作品受莫扎特影响较大，3首小奏鸣曲的第一首（D. 384）仿佛出自莫扎特之手，旋律悦耳动听，曲式规范严

谨，这是维也纳婀娜妩媚风情的流露。第二首（D. 385）和第3首（D. 408）采用色彩黯淡的小调写成，均由四个乐章组成。这是舒伯特独有的温柔静谧、轻摇慢摆的情调，并不时掺入一丝悲戚之情。那首惟一的小提琴奏鸣曲（D. 574）比上述三首作品晚出一年（写于1817年），是舒伯特奏鸣曲中最具分量之作，那种风流蕴藉，非得实际聆听才会有真切的感受。舒伯特为小提琴和钢琴而作的幻想曲（D. 934）比他的奏鸣曲更引人入胜。这部作品是舒伯特逝世前一年的作品，写给一位年轻的捷克小提琴家斯拉维克。这位被肖邦誉为“帕格尼尼第二”的小提琴家只活了27岁，比舒伯特还短命。这部作品无论是小提琴还是钢琴，都有充分表现的机会。舒伯特为了达到预想的效果，有时甚至不顾乐器的表现性能。如在缓慢的引子中，钢琴的写法就十分交响化。在情绪上，这部作品在感人至深的同时，不乏灿烂辉煌。幻想曲的第三乐章是舒伯特采用自己的一首歌曲写的主题与变奏，这是典型的舒伯特式的温柔与忧伤的旋律，有绕梁三日、不绝于耳之美。

戈尔德堡的演奏步履从容，情思悠长，是典型的维也纳风格的体现。他不追求火热的外在效果，而是表现作品中蕴含的风雅的魅力。

推荐唱片：

1. 莫扎特：小提琴和钢琴奏鸣曲集 DECCA448 526—2（4CD）
2. 舒伯特：小提琴奏鸣曲（D. 574）、小奏鸣曲（D. 385）、C大调幻想曲（D. 934）DECCA425 539—2

亨利克·谢林（1918—1988）是弗莱什培养出来的学生中影响最大、成就最高的一位。1918年9月22日，他出生于波兰华沙，

是在肖邦的诞生地济拉左瓦—沃拉长大的。5 岁时母亲教他弹钢琴，不久又开始学习小提琴。他演奏的门德尔松的小提琴协奏曲深深地感动了胡贝尔曼。在胡贝尔曼的一再劝说下，他父母同意把儿子送到柏林去跟卡尔·弗莱什学习。

1933 年，谢林举行首次公开音乐会，揭开了长达半个世纪之久的足迹遍及欧、亚、非、美四大洲的旅行演出序幕。来到巴黎后，谢林跟随纳迪亚·布朗热学习和声与对位，又曾随蒂博进修小提琴。他精细文雅的演奏中注入了法国文化意境淡远的韵味。

第二次世界大战期间，他为盟军演出 300 多场。由于他能流利地讲 7 种语言，还担任波兰在英国的流亡政府的译员。他对于即使像柴科夫斯基协奏曲这样熟悉的作品，也能够以新颖的演奏方式让人耳目一新。他的演奏风格是那样文雅清新，以致当我们听说他在生活中是一个轻浮浪子的时候，都不敢相信自己的耳朵。究竟是布封“风格即人”的限定又出了例外，还是传闻有误？

1946 年，谢林第一次来到墨西哥演出，受到墨西哥听众的热烈欢迎和赞誉。同时他也被当地的风土人情所迷住。他加入了墨西哥国籍，并在墨西哥大学音乐系任教，有时还作为墨西哥官方的文化使节，带着外交护照旅行，宣传墨西哥文化，演奏墨西哥作曲家的作品。

1952 年，谢林去欧洲旅行演出，发现了久已失传的帕格尼尼 e 小调第六小提琴协奏曲的乐谱，后来做了公开演出，并录制了唱片。

1954 年，在著名钢琴家阿瑟·鲁宾斯坦的劝说下，他在从事教学工作之余，还到世界各地举行了大量的音乐会。

墨西哥作曲家曼努埃尔·庞塞（1882—1948）献给谢林的小提琴协奏曲是这位作曲家生前最后一部大型作品。庞塞于 1942 年写好总谱，1943 年完成配器。同年举行首演，谢林任独奏，墨西

哥交响乐团协奏，由庞塞的学生、同为墨西哥作曲家的查维斯担任指挥。这部小提琴协奏曲的第一乐章按照传统的奏鸣曲式写成。在乐队简短的引子之后，独奏小提琴拉出浪漫而有节制的主题，在经过充分的发展再现后，小提琴演奏了一段扩展华丽的华彩乐段，直接导向尾声。第二乐章是一段带有哀怨情调的行板。这里还有一个故事。1912年庞塞根据墨西哥传统曲调写了一首歌“小星星”，这首旋律动听的短歌不胫而走、风靡一时，从南美传唱世界各地，各种改编仿作竞相迭出，庞塞受出版商的蒙蔽，从中分毫未得。伤心之余，庞塞把它自由地运用在这个乐章中，哀怨中夹带着悔恨之情。第三乐章由带着墨西哥流行歌曲面纱的回旋曲主题引出，生动活泼，诙谐俏皮，不时被轻快惬意的浪漫插部打断。全曲在欢快的情绪中结束。

庞塞被称为欧化的墨西哥人。而罗多尔夫·阿尔夫特（1900—?）被称为墨西哥化的西班牙人。阿尔夫特是自学成材的作曲家。他的小提琴协奏曲写于1939—1941年，是应美籍波兰小提琴家塞缪尔·杜什金的请求而创作的，并由杜什金于1942年举行首演，也由查维斯指挥墨西哥交响乐团协奏。稍后，阿尔夫特在谢林的帮助下对全曲进行了修订。谢林演奏时采用的就是这个1953年面世的修订版。在旋律轮廓与和声进行方面西班牙民族风格十分明显。第一乐章的主题旋律由独奏小提琴以一连串的伴有纯五度的快速双音上行乐句奏出，纯五度是小提琴两根空弦音程之间的关系，这就要求演奏者用一指同时按住两根弦，其对音准的要求之高可想而知。作曲家以主题旋律的对位变奏取代了发展部，使用了诸如卡农、主旋律的延长与缩短、逆行与花饰种种手法。第二乐章同样运用变奏的原则：主题陈述之后是两段即兴风格的变奏，伴以插部，终乐章回旋曲精神抖擞，像是民间活动的描述，队伍的行进，人声的喧嚷，这一切在辉煌的尾声中达到高

潮。这首协奏曲写得十分聪明，近似普罗科菲耶夫第一小提琴协奏曲之灵巧，而无其夸饰。

这两首小提琴协奏曲，谢林于1984年同时录了音，他的声音粘密紧实，技巧出色，情绪活跃，热情奔放，丝毫没有老年人暮气沉沉之感，是他晚年的代表性唱片之一。

谢林对巴赫音乐精神的深刻领会和体认，反映在他录制的6首小提琴独奏奏鸣曲和帕蒂塔中。他先后完整地录制过两次这6首巨作。50年代在CBS公司录制的单声道版本，他的处理严整方正，技巧卓越；60年代在DG公司录制的立体声版本，速度有所减缓，细节更见功夫。这两次录音的共同特点是：恢宏的气势与严谨的结构完美的结合。他的严谨表现在演奏和弦的声部控制恰当，音准无懈可击，对运弓量和运弓部位有其独到之处。谢林认为：巴赫归根结底是一位热情的人道主义作曲家，他的心胸如同宇宙般宽广，他的线条又极为优美动人。谢林在演奏《恰空》时，强调其舞曲的性质，开端全部用和弦奏出，展示宏大的气魄。接下来的几个变奏谢林运用揉指和弓弦接触点的变化来表现双簧管或者长笛似的音色。在进入D大调乐段时，谢林完全不用揉指，以表现静谧庄严的宗教色彩。

谢林演奏巴赫的小提琴协奏曲也十分精彩，如行云流水，情趣盎然。他曾经说过："在巴洛克时代的音乐中，一般的感觉是长的音符应当演奏得短一点，短的音符要长一点。"他演奏的小提琴协奏曲就是巴洛克风格的典范，别人能够赶得上他的优雅，却很难做到同样的严谨。

推荐唱片：

1. 巴赫：小提琴独奏奏鸣曲和帕蒂塔 DG453 004－2
2. 巴赫：两首小提琴协奏曲、双小提琴协奏曲 Philips 422

250—2

3. 勃拉姆斯：小提琴协奏曲、小提琴大提琴二重协奏曲 Philips446 194 —2

4. 帕格尼尼：第一、第四小提琴协奏曲 Philips 446 572 —2

5. 庞塞、阿尔夫特：小提琴协奏曲 HMV EL 2701544 —4

法国小提琴家**吉内赛·内弗**（1919—1949），称得上是一位才高命薄的红颜女子。她的一生匆忙短暂，像一颗流星倏忽而逝，给听过她现场演奏的人留下终生难忘的印象，而晚辈则只能从她留下的少得可怜的几张唱片上捕捉其神情。

1919年8月11日，内弗生于法国巴黎。母亲是一位小提琴教师。内弗的音乐才能十分早熟，对于有关音乐的事情尤其是小提琴，像着魔似地感兴趣。她母亲把一把四分之一的童琴拿到她手上，就开始给她上课。5岁半，内弗第一次演奏了布鲁赫的g小调第一小提琴协奏曲。9岁的时候，她连续夺得了两项比赛大奖，而且以娴熟的风格演奏了门德尔松的e小调小提琴协奏曲。1930年11月，内弗进入巴黎音乐学院跟随埃奈斯库学习，8个月之后，赢得大奖。这样的辉煌只有85年前维尼亚夫斯基在11岁时实现过一回。1931年，内弗参加维也纳国际比赛时遇见了弗莱什，这位小提琴名师被小姑娘身上焕发出来的灵秀之气惊呆了，他要求继埃奈斯库之后，承担内弗的音乐教育之职。但是内弗一家收入窘困，延误了孩子两年时光。直到1933年，内弗才来到弗莱什班上连续学习了4年。从家长到弗莱什，对内弗的音乐天赋都抱着十分审慎的态度，没有过早地放任她随意挥洒。弗莱什对她说："你从上天得来的才赋，我是不会碰它的。我能为你做的就是纯粹技术方面的帮助和指导。"内弗在完成小提琴课业的同时，还向名师

纳迪亚·布朗热学习作曲。她在繁忙的演出之余的一大爱好就是写小提琴曲。但是，她后来颇悔少作，坚决拒绝演出，声言她只是一位小提琴演奏家。

1935年，内弗参加华沙维尼亚夫斯基国际小提琴比赛，击败了包括大卫·奥伊斯特拉赫这样强大的对手在内的各路豪杰，荣获第一名。这是内弗一系列国际赛事胜利的顶峰。奥伊斯特拉赫当时已是享有很高声望的演奏家，夺冠的呼声也最高，相比之下，内弗的名气要小得多，获胜以后更显得非同反响。

德国首先向她发出邀请。她来到汉堡，在约胡姆的指挥下演奏了勃拉姆斯的小提琴协奏曲。1936年，内弗分别来到美国和苏联举行音乐会。第二次世界大战的爆发暂时中断了内弗的演出生涯。她隐居在法国潜心钻研艺术，等待光明再来。二战硝烟一散，内弗就热切地重新投入音乐演出。1946年她在英国旅行演出度过了大半年的光阴。1947年又转战南北美洲，给当地的观众带来了美的享受。1948年，她和指挥大师卡拉扬在欧洲同台演奏了贝多芬的小提琴协奏曲。对她的表现，卡拉扬大感惊异，于是向HMV唱片公司郑重推荐这位风华正茂的女小提琴家。正是在这一年，内弗感觉到自己的艺术生命有再上一个新台阶的可能。她进行了广泛的旅行演出，包括1949年和巴比罗利指挥的哈莱管弦乐团进行的横穿英国大陆的5场令人难忘的音乐会（演奏贝多芬的小提琴协奏曲）。1949年10月20日，她在巴黎举行生平最后一场音乐会，曲目包括拉威尔的《茨岗》和巴赫的《恰空舞曲》。10月28日晚，她和弹钢琴伴奏的弟弟一起登上了一架星座式远程客机赴美，飞机在亚速尔群岛上空失事遇难，机上人员无一生还。

今天，我们联想起大卫·奥伊斯特拉赫的赫赫声名和内弗的默默无闻，不禁对历史的变幻无常、人生如寄感慨系之！

内弗从1938年开始录制唱片。她的声音浓郁，音色变化多样，

音准干净利落。苏克的《四首小品》(作品 17 号) 之二、之三，拉得神采奕奕；格鲁克的《旋律》有一种内心的不安和紧迫感，仿佛要急急地倾诉出来，塔蒂尼—克莱斯勒的《科雷利主题变奏曲》倦怠无力，颤音拖泥带水，是内弗最失水准的演奏。在法国作品中，她演奏的德彪西小提琴奏鸣曲迷离恍惚，是对诗意梦幻境界的探索；拉威尔的《茨岗》激越豪放，骨子里却是典雅的法国气质；肖松的《音诗》仿佛是对自己乖戾命运的预演。在协奏曲中，1945 年的西贝柳斯是 HMV 唱片公司打算重整曲目、邀请内弗录下的。她的演奏充满了安静的抒情，句法的划分别具一种清新秀美的直觉，在第一乐章和第二乐章中不追求耀眼的炫技，但整个演奏自有其内在的说服力；1946 年录下的勃拉姆斯，即有紧张迅猛的气势，又不流于感情的歇斯底里，第一乐章的小提琴进入，一闪而过，稍有立足未稳之感，全曲的速度未作让步，显示出惊人的胆略和锐气。

内弗对当时作曲家的创作很感兴趣，曾经演奏了许多新作品。普朗克 (1899—1963) 写于 1942—1943 年的小提琴奏鸣曲就是题献给她的。在此之前，普朗克已经写过两首小提琴奏鸣曲，但都不满意其中小提琴声部的写法，给毁掉了。现存这首惟一的小提琴奏鸣曲是普朗克为纪念西班牙著名诗人洛尔迦而写的。1936 年，洛尔迦因追求自由共和的理想惨遭佛朗哥分子的暗杀 (据说，洛尔迦的同性恋行为是遇害的另一原因)，在当时成为轰动一时的政治事件。在这首小提琴奏鸣曲的尾声中，在钢琴奏出沉重的送葬钟声伴奏下，小提琴发出悲愤的哀鸣。

内弗失事后，普朗克为她重写了一遍末乐章悲痛的急板，以寄托自己对这位才华不凡的女小提琴家的诚挚的哀思。

推荐唱片：

1. 苏克：小品曲；格鲁克：旋律等 Testament SBT1010
2. 勃拉姆斯、西贝柳斯：小提琴协奏曲 EMI CDH761011—2

十六、命运多舛

——列奥尼德·柯岗、穆洛娃

列奥尼德·柯岗（1924—1982） 1924年11月14日生于乌克兰的德聂泊彼德罗夫斯克。父母都是摄影家，父亲还是个很不错的业余小提琴手。柯岗很小的时候就被小提琴不同寻常的样子和它所发出来的声音所吸引。5岁时，他就试着自己拉琴。他父亲看他是个可造之材，就在他7岁上，给他请了一位老师，菲利浦·杨波尔斯基。这位老师是奥尔的学生，给柯岗打下了扎实的技术基础。10岁的时候，柯岗全家迁到了莫斯科，这样，他就进入了莫斯科音乐学院附属儿童学校，来到阿布拉姆·杨波尔斯基班上。这位杨波尔斯基是苏联闻名遐迩的小提琴教师，也曾从师奥尔学琴。但与前面的杨波尔斯基并不是亲戚，只是偶然的同名。柯岗在杨波尔斯基门下一学就是17年。因此可以说，是杨波尔斯基一手把他造就成为一名艺术家的。柯岗在1941年于莫斯科音乐学院

大厅举行了首场正式公演，曲目是勃拉姆斯的小提琴协奏曲。1951年，柯岗赢得了布鲁塞尔伊丽莎白女王国际小提琴比赛的一等奖，使他跻身于以大卫·奥伊斯特拉赫为首的苏联一流小提琴家行列。他在欧洲进行了广泛的巡回演出，1956年在巴黎和伦敦分别举行音乐会。1956年到南美演出，1957年来到美国演出。柯岗第一个在苏联演出了贝尔格的小提琴协奏曲。他和钢琴家吉列尔斯、大提琴家罗斯特罗波维奇组成三重奏组，进行了广泛演出，取得了很大的成功。他娶吉列尔斯的妹妹伊丽莎薇塔为妻，伊丽莎薇塔也是位小提琴家，两人经常同台演奏供两把小提琴用的作品。柯岗最喜爱的小提琴家是海菲茨。题献给柯岗的作品主要包括克尼佩尔（1898—1974）、赫连尼科夫、卡拉耶夫和布宁等人的小提琴协奏曲，哈恰图良的协奏狂想曲和列维亭、瓦因伯格等人的小提琴奏鸣曲。柯岗使用的是一把1726年制作的瓜乃利·德尔·吉苏小提琴。

作为苏联有代表性的小提琴家，柯岗的成就与地位仅次于大卫·奥伊斯特拉赫。60年代之后，柯岗体弱多病，演出较少，这在一定程度上限制了他的名声的传播。他的唱片大多数是在苏联国内录制的，进入CD时代以来，这些唱片多由法国丑角唱片公司发行，较难买到，更使一般音乐爱好者无缘亲聆柯岗的琴声。

柯岗是技艺全面精湛的小提琴家，揉指紧凑严实，音量不很大但很劲道。论起纯技巧，其实是胜过大卫·奥伊斯特拉赫的，只是气魄上稍逊，也不如大卫·奥伊斯特拉赫那样富有温暖的人情味。柯岗最好的演奏都是大刀阔斧、淋漓痛快的。他录制的《费加罗广板改编曲》（泰代斯科取自罗西尼的歌剧《塞维利亚理发师》）、《卡门幻想曲》（瓦克斯曼）、《巴斯克随想曲》（萨拉萨蒂）锐利严整、晶莹透剔，都足以和海菲茨一争高下。拉罗的《西班牙交响曲》充满热情浪漫的异国情调。柴科夫斯基的《忧郁小夜

曲》哀而不伤，怨而不怒，直把俄罗斯民族心灵深处的忧郁气质展示出来。这种心灵间的感同身受是别国音乐家一般体会不出来的。理智上理解了，感情也不一定表达得出来或者表达得这么透。这可能就是所谓的民族性使然吧。柯岗的哈恰图良协奏曲比较温和舒缓，这倒是有点出人意外。肖斯塔科维奇的协奏曲他也录制了唱片，很精彩。在经典曲目中，他的勃拉姆斯3首小提琴奏鸣曲评价很高，认为把勃拉姆斯晚年秋风萧瑟的心境，体味得很深。其实，柯岗演奏中早就孕育着一种悄然辞世的别离之情。

1957年11月20日传奇般的音乐会演出，就像是预告了他一生多病之秋的早早到来。这场音乐会实况现在已经翻制成CD唱片，使我们有机会一睹其盛年风采。一上来，肖松的《音诗》就散发出梦一般徜徉的迷离，像是一个羁旅之人，在迷雾般恍惚的密林中寻找出口。维尼亚夫斯基的《传奇曲》如同是给这位小提琴大师献上的一曲挽歌，真有"怅望千秋一洒泪，萧条异代不同时"之感。维尼亚夫斯基的《浮士德幻想曲》本来是为了修炼技巧而写的炫耀之作，柯岗硬是从里面挖出了哀婉的深情。圣·桑的《哈瓦涅斯》就像是柯岗刚从古巴旅行归来带回的一只哈瓦那雪茄。实际上，这场音乐会的主人就像是一位旅人，是从冥冥之中到尘世上来走一遭的旅人。

柯岗于1982年11月17日在玛蒂沙火车站的一列火车上突然病逝，3天前刚刚过完58岁生日。

推荐唱片：

1. 贝多芬、勃拉姆斯、柴科夫斯基：小提琴协奏曲；拉罗：西班牙交响曲；柴科夫斯基：忧郁小夜曲；EMI CZS7 67732—2
2. 1957年11月20日音乐会实况 Arlecchino ARL8

维克多利亚·穆洛娃 是当今活跃在世界乐坛上的苏联小提琴学派的传人。1959年11月27日，穆洛娃生于莫斯科，曾就读于莫斯科音乐学院，是列奥尼德·柯岗的得意门生。1980年和1982年，她曾先后赢得芬兰西贝柳斯比赛首奖和柴科夫斯基国际比赛金奖，世界扬名。但她真正在世界乐坛上站稳脚跟还是几年以后的事。1983年，她和指挥家乔达尼亚一同到芬兰举行独奏音乐会，乔达尼亚任钢琴伴奏，两人从芬兰乘出租车逃到瑞典的美国大使馆寻求政治庇护，然后跑到纽约。穆洛娃后来吃不消美国的生活方式，又移居维也纳。

穆洛娃投奔西方后，她的演出受到重视，获得较高评价。《时代周刊》把她与早已成名的穆特相提并论。这在东西方冷战尚未结束的时代，虽有其政治上的原因，但是，穆洛娃本人的艺术造诣和智慧使她抓住了这个稍纵即逝的良机。

穆洛娃的首张唱片录制于1985年。曲目是经过精心策划的、使她成名的西贝柳斯和柴科夫斯基小提琴协奏曲。她的演奏热情奔放，声音宏亮，带有苏联小提琴学派豪爽练达的气派。虽然在某些细部处理方面未能尽如人意，却仍然是一张相当出色的唱片。

各种形式的国际音乐比赛造就了许多出众的人才。但是，音乐毕竟不同于田径赛跑之类的竞技项目，对一首乐曲演绎水准的高低，不能以快慢之类纯客观的标准来评定。一个风格朴素、内敛的独奏家拉起德彪西的小提琴奏鸣曲是很难赢得观众的喝彩和评委的青睐的。因此，这种残酷无情的竞争方式助长了炫技倾向和表现欲。穆洛娃是国际大赛的受益者，她很好地解决了音乐表现和自我表现这对矛盾。音乐永远是第一位的，演奏家是为了传达音乐而存在

在1988年录制的两张协奏曲唱片中，让我们听到了进入成熟

阶段的穆洛娃。帕格尼尼第一小提琴协奏曲和维厄唐第五小提琴协奏曲是炫技派乐曲的经典，穆洛娃把握得恰如其分。在炫技的表面下挖掘感情内涵，每个音符都处理得潇洒自信；眉宇间，洋溢着一种高贵的气质，完全成竹在胸。另一张是肖斯塔科维奇第一小提琴协奏曲和普罗科菲耶夫第二小提琴协奏曲。穆洛娃在苏联接受教育，耳濡目染，一定对这两首作品有独到的心得。果然，肖斯塔科维奇第一演绎极为精彩。其中第三乐章帕萨卡里亚情真意切，痛彻骨髓。只有亲身经历过在专制独裁政权下惶恐度日的人，才能有如此深切的感受。

穆洛娃的唱片数量少、质量精，她只拣自己有充分把握的作品来录音。在室内乐方面，她录制的巴托克独奏奏鸣曲获得好评。她与卡尼诺合作录制的一张斯特拉文斯基、拉威尔和普罗科菲耶夫作品集也十分成功。她对乐曲结构的深入洞悉，使她能够简朴自如地将音乐表现出来。尤其难能可贵的是，卡尼诺的配合高度默契，心领神会。

1991 年推出的门德尔松两首小提琴协奏曲的唱片，在艺术上更加精雕细刻。门德尔松 13 岁时写过一首 d 小调小提琴协奏曲。写这首作品之前，他曾经到魏玛第一次拜见了大诗人歌德，而写好这部作品之后，他到瑞士旅行途中经过德国城镇卡塞尔，拜会了德国小提琴大师斯波尔。这些经历激励了门德尔松跃然向上的精神。协奏曲不愧是这位神童秉承德国文化血脉、灵感焕发、旋律喷涌的杰作。其中意大利小提琴学派的技巧顺手拈来，吉普赛风格的欢愉的终曲尤为动听。穆洛娃的演绎，感情细腻敏锐，技巧轻松自然。

穆洛娃最近的唱片更着重表现自我。她坦言自己深受本真演奏的影响。对巴赫的音乐尝试以更自由更放松的方式来演奏。她的巴赫小提琴协奏曲的唱片，乐队编制只有 7 个人，听起来更像

室内乐，演奏得生机活泼、轻巧自如。

穆洛娃近年的室内乐合作搭档是安德茨维斯基。在1996年初Philips发行了一张他俩演奏的德彪西、雅纳切克、普罗科菲耶夫的小提琴奏鸣曲唱片。穆洛娃在普罗科菲耶夫大部头的第一奏鸣曲中找到了一展才华的战场。她的音色圆润饱满，对作品的理解充满自信。第一乐章结尾部分按照作者的要求，表现得如同墓地上的阵阵阴风横扫而过。更新的一张唱片是勃拉姆斯的3首小提琴奏鸣曲。穆洛娃热情投入，把秋意徘徊的勃拉姆斯一下子拉到了听众的面前。

穆洛娃是很内在的音乐家，现在正当盛年。她的经历和修养使我们有理由期待她取得更出色的业绩。

推荐唱片：

1. 肖斯塔科维奇（No. 1）、普罗科菲耶夫（NO. 2）：小提琴协奏曲 Philips 422364—2
2. 门德尔松：两首小提琴协奏曲 Philips 432077—3
3. 巴赫：第一独奏帕蒂塔；巴托克：独奏奏鸣曲 Philips 420948—2

十七、独辟蹊径

——斯塔克、克雷默

周作人在形容著名作家废名的长相时用了“貌如螳螂”这么个奇特的比喻。我们很难想象“貌如螳螂”的人究竟是什么样子，但却不难感觉到这样的人一定是很古怪的。我们看见斯塔克时，不论是照片还是本人，就有这样的印象。不过，斯塔克真正古怪的地方是他不肯随波逐流的独到见解。他对卡萨尔斯很敬重，但认为人们把他的巴赫大提琴独奏组曲捧得太高了；对罗斯特罗波维奇他不以为然。这么个两眼望青天的人物手中一定有绝活吧？

斯塔克初出道时，演的是科达伊为大提琴写的独奏奏鸣曲。这首曲子难得叫人直跺脚。斯塔克拉来舒心快意，真如同樯橹灰飞烟灭，十个手指头都用尽了。这个演绎得到了作曲家本人的赞赏，认为实在好。这首曲子斯塔克后来还录过两次，都不如这一次这么成功，这么神奇。而罗斯特罗波维奇、马友友这些大腕至今还

不敢碰，是知难而退了。难怪……

美籍匈牙利大提琴家**亚诺什·斯塔克** 1924年7月5日生于布达佩斯。从小在布达佩斯的李斯特音乐学院学习大提琴，10岁第一次上台演出，20岁时来到布达佩斯歌剧院和爱乐乐团任首席大提琴手。后来为了事业的发展又来到美国，先后在达拉斯交响乐团（1948—1949年）、纽约大都会歌剧院管弦乐团（1949—1953年）呆过。1953年，斯塔克来到芝加哥交响乐团担任首席大提琴手。当时正值莱纳指挥芝加哥交响乐团的黄金时期。斯塔克的艺术修养得到了全面提高。1955年，海菲茨和芝加哥交响乐团合作演出了勃拉姆斯的小提琴协奏曲。海菲茨刚毅遒劲、美奂美仑的演绎给斯塔克留下了极深的印象。他对弦乐艺术进行深思，更加坚定了自己刚猛强硬的演奏风格。他的发音干净集中，听上去很清晰，完全没有揉指幅度过大而带来的软绵绵的感觉。他很讨厌好莱坞电影中动辙用大提琴来表现伤感的传统。他亲身实践，决心消除人们对大提琴所抱有的“柔情”的错误观念。

1958年，斯塔克辞去芝加哥交响乐团的职位，来到印地安纳大学任专职教授，同时从事独奏演出，并且录制了许多精彩的唱片。

继卡萨尔斯之后，斯塔克对巴赫的6首独奏组曲提出了一些新见解。这主要体现在他编订的版本中。他至少录过两次巴赫的这6首组曲。总的风格倾向刚健一路，表现巴赫不屈于人，高尚伟岸的大丈夫的一面。斯塔克50年代末为EMI公司录制的那套唱片，声音瘦硬、刚劲，分句精雅，录音空间不开阔，却因此显得声音更加集中；风格上接近古典浪漫的传统，而不是所谓古板的巴洛克风格。

科达伊的独奏奏鸣曲是斯塔克的拿手绝活，除了1950年

Philips 公司发行的那张精彩无比的唱片外，1957 年为 EMI 公司又录了一遍。终曲是令人眼花缭乱的连续的狂舞，这是科达伊在音乐语言上最接近巴托克的一次。

在协奏曲方面，斯塔克同样是令人信服的演绎者。他录制了少见的米约（1892—1974）的《第一大提琴协奏曲》，这是一首回响着马勒音乐语言的作品；普罗科菲耶夫写得不很成熟的《大提琴协奏曲》，音响尽管喧闹，却为他后来写作精彩的《交响协奏曲》积累了经验。这两首乐曲斯塔克都演得轻巧自如，细腻隽永。德沃夏克的《大提琴协奏曲》中抒情乐句气息悠长，从不过分溺情。在多纳尼欢快的《小协奏曲》中，斯塔克简直露出了难得一见的微笑。

在 Mercury 公司发行的另一张唱片中，收录了斯塔克演奏的舒曼、拉罗、圣·桑的 3 首大提琴协奏曲，这 3 首都是 19 世纪浪漫派大提琴协奏曲中十分重要的作品。其中，舒曼的协奏曲最早写成（1850 年），音乐内容也最为丰富，虽然结尾部分曾被认为贫弱了点。圣·桑对自己的这首大提琴协奏曲（1873 年）十分自负。的确，在发挥大提琴歌唱性这一点上，圣·桑解决得十分出色。写作大提琴协奏曲，如何处理好独奏大提琴与乐队之间的音响关系是个棘手的问题。拉罗的大提琴协奏曲（1876 年），风格上果断有力，但整个乐队却像个伴奏声部，写法近于帕格尼尼小提琴协奏曲乐队的样子，交响性不够。间奏曲乐章有一段摇曳生姿的快奏插部，十分动听。这张唱片录制于 60 年代初期，正当斯塔克最成熟的时期，能够透辟敏锐地深入到每一部作品中，揭示出这些浪漫派作曲家眼中的自然风物与人情冷暖。

除了这些重头作品，斯塔克演绎的小品也体现了他独特的审美取向。他演奏的肖邦、德彪西、克莱斯勒、穆索尔斯基、帕格尼尼和波佩尔等人的作品，质朴单纯，没有多愁善感之类的九曲

回肠；他拉的一首洛卡台利高难度的奏鸣曲，熠熠闪烁，满室生辉。

斯塔克个性倔强，见解独特。多年来和乐坛上的许多大人物和不来，包括瓦尔特、奥曼迪、卡拉扬、伯恩斯坦等人，从不慑服于对方的威名，屈尊俯就。

正是在这个意义上，我们称他是一位怪人。他毫不理会现代社会交往中虚情假意的那一套。诸如看着别人眼色行事，牺牲自己的艺术见解，昧着良心去恭维别人等，所有这些在斯塔克语汇里毫无位置。他像一位中世纪的隐士，一心一意地埋头在自己的爱好里，音乐就是他心目中的上帝。他的演奏留下了青春永驻的率直和热情。这样的艺术家，值得我们敬重，深获世人的喜爱。

推荐唱片：

1. 巴赫：6首独奏组曲；科达伊：独奏奏鸣曲；博凯里尼、海顿、舒曼、圣·桑、多纳尼、普罗科菲耶夫、米约等人的大提琴协奏曲；小品 EMI CZS 568485—2（6CD）
   另有一张 EMI 公司 Profile 系列的小双张，收录了德沃夏克、多纳尼、普罗科菲耶夫、米约的大提琴协奏曲，且将后3首作品从单声道转换为立体声。EMI CZS568745—2
2. 勃拉姆斯：2首大提琴奏鸣曲；门德尔松：第二大琴奏鸣曲 Mercury434 377—2
3. 舒曼、拉罗、圣·桑：大提琴协奏曲 Mercury 432 010—2
4. 巴洛克大提琴奏鸣曲集 Mercury 434 344—2

在小提琴家中，像克雷默这样创意层出不穷的人很少见。我们看到斯塔克昂首阔步、勇往直前的独立精神感到很钦佩，而克雷默在保持同样心气的情形下，还有足够的机灵劲瞻前顾后，左视右探，仿佛要把音乐发展中涌现的一切新鲜花样都裹进自己的腰包，变成自家的本钱。这样一位在音乐风格上兼收并蓄、无所不能的怪才，究竟来自何方呢？

吉东·克雷默 1947年2月27日生于拉脱维亚首都里加。在当地经过早年的训练后，进入莫斯科音乐学院师从大卫·奥伊斯特拉赫学习。1967年，他夺得比利时伊莉莎白女王国际小提琴比赛首奖，开始扬名。在苏联国内期间，克雷默曾经与女小提琴家格林丹轲结婚，两人共同参加1970年的柴科夫斯基国际小提琴比赛，格林丹轲获得第四名，克雷默荣膺金奖，夫妻双跃龙门，一时传为乐坛佳话。

1980年，克雷默移居西方，开始在国际乐坛上频繁亮相。1980年EMI公司发行了一张他和指挥大师卡拉扬合作的勃拉姆斯小提琴协奏曲唱片。克雷默的表现中规中矩，完全按照乐谱上的标记行事，不敢越雷池一步。他的左手十分灵巧，困难的乐段都能轻松自如地处理好，看得出来是经过了苏联学派严格的教学体系的训练。卡拉扬严谨庄重的态度也限制了他乖戾脾气的发作。几年后，他和伯恩斯坦录制的同一首作品就远不是这样。这两位酒神狄尼奥索斯颠狂的子嗣，在此醉态可掬。克雷默的运弓异常油滑浮动，据说这是他独家研制的"悬浮弓法"，采用不常听到的奥尔写的华彩乐段更加深了新奇的感受。伯恩斯坦左呼右应，调配洒脱。这是一次痛快的合作，两个人的个性都得到了尽情的发挥，应该是给人留下深刻印象的演奏。但是今天听来再也不觉得兴奋，可见，新奇的试验还需要适当的场合才行。

克雷默早在和大卫·奥伊斯特拉赫学琴的时候，就热心于演

奏当代作曲家的新作。如施尼特克（1934— ）的作品当时在国外还少有人知。他来到西方以后，大力宣传这些作品，录制了许多精彩的唱片。他不是依靠演奏别人不再演奏的作品来寻求新奇、掩饰自己的个性不足，而是恰恰相反，越是新颖创新的作品，他演奏得越出众，个性体现得越生动。施尼特克的作品，他录有《第二小提琴奏鸣曲》（钢琴家加夫里洛夫弹奏得很精彩），从录音到演奏都令人叹服。这首乐曲的音乐语言有独创的特色，虽然肖斯塔科维奇的影响很鲜明；在技巧上，多了几分玩耍的感觉。从施尼特克写下的大量的提琴作品判断，他一定深谙弦乐器，而且对艰深的技巧表现很感兴趣。克雷默曾经录过一首施尼特克根据帕格尼尼的作品主题创作的变形曲，长达30分钟左右，各种新奇的效果，应有尽有，没有天生对这类技巧作品的领悟能力和持久耐力，根本忍受不了这么长时间的折磨。施尼特克作品风格博采众长、变幻莫测，一般人会觉得跟上他的变化很困难，而这却正合克雷默的胃口。1988年音乐会实况录下的《大协奏曲第一号》是施尼特克综合风格的一个范本。这是巴洛克气息和现代精神的幻听什锦，把维瓦尔弟和贝尔格拧在一起，听觉上你也许感到很兴奋，思想上却不免困惑不解。这部作品以前别人有录音，但谁也比不上克雷默这么耀眼光辉。施尼特克的第二、第三两首小提琴协奏曲，克雷默也留有录音。这些都是为勇于进取的听众准备的佳肴。

1988年4月，克雷默在美国波士顿交响乐团大厅录下了古贝杜莉纳（1931— ）献给他的小提琴协奏曲《奉献曲》。这部写于1979年—1980年间的作品采用了巴赫《音乐的奉献》中的一个主题，运用威伯恩的管弦乐技法予以配器。用作者的话说就是："在音乐上把两位给我最深印记的作曲家结合在一起。"这部作品采用十二音列技法写成，内容相当复杂丰富。克雷默对这类作品

的悟性，在当代实为数一数二。

1990 年 DG 公司发行的巴托克和雅纳切克的小提琴奏鸣曲是克雷默个性与乐曲风格完美结合的范例。巴托克的《第一小提琴奏鸣曲》作于 1921 年，是献给当时巴托克单相思的恋人达隆尼的，显露出成熟的巴托克风格。第一乐章开始处的写法有点德西的影子，钢琴的织体很复杂。感情内聚热度，外呈甜美。第二乐章是巴托克式纯洁的表白，这是拒绝一切怜悯之情的清高自在。第三乐章是个狂野奔腾的乐章，充满活力与动力，是民间舞曲影响和巴托克精湛技艺的绝妙结合。

雅纳切克的《小提琴奏鸣曲》写于 1919—1921 年间，是同类作品中最具独创性的奇构。雅纳切克晚年热恋一位少妇，这是他热切的表白、温柔的抚爱、纯洁的心迹赤裸裸的展示。感情异峰崛起，突兀其来，全然不受成规约束，变化之大、投入之深达到惊人的程度。全曲由 4 个独立构思的乐章组成。第一乐章以小提琴热切期待的呐喊开端，钢琴低声部连续强奏，暗示出悲剧性的色彩。悲伤的冲动与无奈的守望交替进行。第二乐章是温馨的抚爱伴以热烈的倾诉。第三乐章像是篇黑色幽默的乡间舞曲。第四乐章是精彩的总括。粗砺的表面下掩饰着一颗受尽痛苦折磨却永不疲倦的心灵美得令人颤栗的表白。克雷默和阿格里奇这位称职的搭档在此入情入境，活化出这两位作曲家情感深处的隐秘。这是一张演绎者本人都感到十分满意的唱片。录音也十分优秀。

克雷默这样擅长现代作品，并不意味着他在古典领域就无所作为。1992 年现场录制的贝多芬小提琴协奏曲，音色美妙绝伦，感情充沛自溢。在这么长的篇幅中，很难自始至终保持这样纯美的声音。现在，把第一乐章处理成长河浩大的规模已成定式，克雷默一反其道，以更加活跃的姿态出现，颇显精悍。第二乐章神圣的静谧感尤其出色。第三乐章以轻快、干净的发音和织体来营造

跳跃的气氛，更觉生动感人。克雷默继承了胡贝尔曼演奏这部巨著的精神。他采用改编自贝多芬为钢琴创作的华彩乐段。这张唱片是继施奈德汉之后的名演。

从1985—1995年，克雷默和阿格里奇一起录下贝多芬全部10首小提琴奏鸣曲。这套唱片的录音非常好，两个演奏家的琴声十分逼真。在《A大调第二奏鸣曲》的开始，克雷默飘逸闪烁的进入，十分传神。

作为一个无畏的探险家，一个敢于向传统挑战的人，一个为遭受不公正对待的作品仗义直言的小提琴家，克雷默被许多评论家看成是二三十年代胡贝尔曼的当然继承人。两位小提琴家对纷纭复杂的时代都有异常敏锐的嗅觉，两人在不拘一格地处理音乐作品上同样具备惊人的胆识。克雷默在曲目的选择上比胡贝尔曼广泛得多，他不仅对新作品投入了巨大的热情，而且对许多不常听说的小作品也倾注了同样的心血。从一定意义上说，克雷默是一位帮助我们跟上时代步伐的艺术家。

推荐唱片：

1. 亚当斯：小提琴协奏曲 Nonesuch775 79360—2
2. 巴托克、雅纳切克：小提琴奏鸣曲 DG427 351—2
3. 贝多芬：10首小提琴奏鸣曲集 DG447 058—2 (3CD)
4. 贝多芬：小提琴协奏曲 Teldec9032—74881—2
5. 伯恩斯坦：小夜曲 DG423 583—2
6. 古贝杜莉纳：奉献曲，向T. S. 艾略特致敬 DG427 336—3
7. 施尼特克：大协奏曲 NO. 1，形同奏鸣曲 DG429 423—2

8. 施尼特克：大协奏曲NO. 5；格拉斯：小提琴协奏曲
DG437 091—2

十八、大地之子

——罗斯特罗波维奇

穆斯基斯拉夫·罗斯特罗波维奇 1927年出生于苏联高加索阿塞拜疆共和国的巴库市。他的父母酷爱音乐。父亲是钢琴家和大提琴家，曾跟卡萨尔斯学过大提琴，是莫斯科格涅辛学院的大提琴教授。从8岁起，罗斯特罗波维奇向父亲学习大提琴。据他自己讲，他的父亲是一位杰出的大提琴家。他小时候经常能听到父亲在家里演奏大提琴。开始，罗斯特罗波维奇对大提琴并不感兴趣，但是他的父母坚持要他学。父亲的高贵的音乐气质感染了他，唤起了罗斯特罗波维奇对音乐的热爱，并激励他继续学习，受益终身。

罗斯特罗波维奇的第二位老师，也就是他的最后一位老师，是莫斯科音乐学院大提琴教授科佐鲁波夫。科佐鲁波夫和斯特里默是苏联大提琴演奏学派的创始人。从1937—1948年期间，罗斯特

罗波维奇进行了严格的专业技术训练。罗斯特罗波维奇说："科佐鲁波夫使我成为大提琴的主人，对它有绝对的控制力，所以我一直非常崇敬我的老师。"同时，他师从肖斯塔科维奇及舍巴林学习作曲。肖斯塔科维奇改变了他从老师那里学来的某些观念。还有米亚斯科夫斯基的帮助，他是一位真正的尊长。他出席了罗斯特罗波维奇的许多场音乐会，他称赞罗斯特罗波维奇在人类的情感和音乐的线条之间找到了正确的平衡。

罗斯特罗波维奇 14 岁的时候，父亲去世了，这对他是可怕的打击。他面临着许多问题，从此开始了一个认真工作的新时期。

每个音乐家的成长都会经历一个思想变化的时期。从遵循别人的要求、命令而不得不学，到明确目标自己下决心认真学习。罗斯特罗波维奇说："在做学生的时候，除了几小时睡眠以外，我整天学习音乐。每天拉大提琴恐怕不超过 4 个小时；但我上作曲与配器课，去听所有的音乐会；阅读我所喜爱的作品的资料；钻研世界各国的伟大文学作品，这样我能始终不脱离有关文学和音乐的严肃思考。我还努力学习技术性的材料，力求达到更完美的地步。"

1942 年，罗斯特罗波维奇举行首演。卫国战争期间，他以一位音乐学院学生的身份，到兵营、医院、工厂和工业中心演奏。工作虽然很辛苦，但他的干劲很足，热情很高。他曾被疏散到乌拉尔地区，在当地一家剧院演出歌剧咏叹调的间歇拉拉大提琴独奏。他到过许多城镇，已经成为一位见多识广的活跃的演奏家了。他获得了国内所有的大提琴奖。1947 年他在布拉格青年联欢节获一等奖。1950 年又夺得布拉格国际大提琴比赛一等奖。1955 年他和著名女高音歌唱家维什涅夫斯卡娅结婚，夫妇经常联袂举行音乐会，他弹钢琴伴奏。1956 年，他任职莫斯科音乐学院教授，培养了许多杰出的青年大提琴家。

罗斯特罗波维奇和当代伟大的作曲家普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、布里顿等人亦师亦友，激发他们创作了许多大提琴的杰作。就接受新作品的数量和质量而言，罗斯特罗波维奇在20世纪的弦乐演奏家中大概首屈一指。1970年起，由于为持不同政见的作家索尔仁尼琴进行辩护，罗斯特罗波维奇失宠于苏联当局，被禁止出境演出。直至1年多以后，才得以在维也纳指挥歌剧。1974年他获准偕妻出国3年，从此一去不复返。1978年夫妇二人被开除苏联国籍。

长期以来，苏联文艺生活受到现实政治的干扰和制约，每个人的言行都受到不可见的力量的制肘。尽管如此，俄罗斯精神传统中独立思考的勇气和能力一直没有丧失。肖斯塔科维奇以其坚韧不拔的毅力和百折不挠的勇气赢得了同时及后世音乐家的极大尊敬。1959年10月9日，罗斯特罗波维奇首演了肖斯塔科维奇的第一大提琴协奏曲。这部作品写于苏联意识形态"解冻"后，作曲家已经不再像写《第十交响曲》那样急不可待地宣泄出近20年的精神压抑，也不再只满足于以一种戏谑、嘲讽的语言为过去的时代和人物画像。他变得更成熟更沉郁了，开始用更为深思熟虑的语言来坦露内心的情感与理念。作品分为两部分：第一、二两个乐章不间断演奏，三、四两个乐章也是连续演奏。第一部分是小快板转中板，开始的大提琴旋律就像一段中途插入的叙事语言，既不沉重，也不轻松，也不调侃，然而情绪很快就激动起来，气氛也紧张起来。大提琴的音色饱满有力，时时可以听到因用力过大而发出的琴弦碰到系弦板的啪啪声。罗斯特罗波维奇知道作曲家要表达什么，从他的琴音中既可以听到两位音乐家之间的默契，更能听到两个持不同政见者的心灵相通。乐队冲击型的伴奏是作曲家中后期的音乐风格典型的特征：沉郁顿挫，不再锋芒毕露的棱角中折射出一丝轻蔑。但就这一丝不易察觉的轻蔑，却仿佛比

年轻气盛时的嬉笑怒骂更有分量。罗斯特罗波维奇把握情感变化十分得当，在力度、节奏、乐句的长短与音量强弱的控制上让人击节叹赏。这首协奏曲的重点是第二部分，在 27 分多钟的演奏时间里，第二部分竟占去了 20 分钟。这是深邃的抒情。灰黑色的调子发散着浓郁的悲剧气氛。大提琴已不再激越，而是在低音区缓慢沉重地拖动。渐渐地，这百炼钢化作绕指柔的情绪之流越来越汹涌，逐渐演化成心潮澎湃的大海。乐队在达到悲剧顶点时突然减弱，大提琴的泛音加以钟琴的伴奏令人产生一种超尘脱俗的解放感。罗斯特罗波维奇的处理，空灵、飘逸，给人一种升华之美。乐曲的中部，大提琴有 6 分钟的华彩乐段，这在大提琴协奏曲中十分罕见。然而这里没有炫技，完全是乐曲有机的构成，是作曲家内心独白的自供状。大提琴忽而低沉，忽而几声不祥的拨弦，突然之间又爆发出一连串凄厉的和弦组合。演奏家把作曲家几十年复杂多变的心路历程，那种既有失望、沮丧、疑惑，又有渴望、郁愤、呐喊的双重心态与分裂人格表现得淋漓尽致，入木三分。最终，乐曲从低迷走向明朗，走向一种斩钉截铁，坚定不移，似乎是信念在升腾，道德良知在充盈。旋律回归到第一部分的开始，看似重复，但显然，那种略带忧郁的情绪变得更加充满信心。全曲在比较明亮的调子中结束。

肖斯塔科维奇的第二大提琴协奏曲写于 1966 年，介于他第十三和第十四交响曲之间。这时期，肖斯塔科维奇发展了一种类似墓碑铭文的简洁有力的音乐语言。这种风格的音乐配上精心挑选的诗歌产生了震撼人类灵魂的力量。对人类生存自由的求索，本来就是俄罗斯思想传统中的重要精神支柱。肖斯塔科维奇以赤诚灼热的拷问把生与死的问题摆在朗朗晴空之下，令苏联当局十分尴尬难堪。第十三、十四两部交响曲的首演本身就成为对当局是否允许表达自由的考验。罗斯特罗波维奇 1970 年发表的《致苏联

编辑的公开信》把这些作品的面世称为“令人困惑地艰难”。大提琴协奏曲不同于配有诗词的交响曲那样容易授人以把柄，但它在感情和思想深度上同样可以警人醒世。肖斯塔科维奇的第二大提琴协奏曲完全摒弃了色彩艳丽这类浪漫主义协奏曲的风格。它的力量来源于简洁的凝神反思和心智彻悟，并且在音乐技法上借鉴了 20 世纪的新进展。这部题献给罗斯特罗波维奇的协奏曲于 1966 年在莫斯科首演，由罗斯特罗波维奇担任独奏。

柴科夫斯基的洛可可主题变奏曲，也是罗斯特罗波维奇的拿手曲目。洛可可原指从 17 世纪末到 18 世纪欧洲流行的建筑和家具式样，以装饰华丽、柔绵纤巧为其风格特征。这种时尚与路易十五时代宫廷沙龙的女性化气息有直接的关系。洛可可式的建筑风格对其他艺术领域也产生了影响。就音乐而言，莫扎特的一些作品中有明显的类似情调和装饰方法。柴科夫斯基之所以写这种样式的作品，与他逃避社会、逃避婚姻和在莫扎特的音乐中寻求纯净明澈的心灵庇护有关。这部变奏曲包括主题和八个变奏（第八变奏一般都删弃不用）。表现的难度不仅在于技巧，尤其在于理解柴科夫斯基心理特征及把握洛可可风格在作品中的渗透。表现得酣畅淋漓、辉煌华丽，或是伤感抒情都能够取得良好的效果。但那样一来，作品的心理特征不一定表达得充分。罗斯特罗波维奇与合作者卡拉扬却把握了一种不温不火的调子。表面上看，不容易为听者叫好，但实际上却透过中庸表现出更深的精致与典雅。大提琴独奏着意刻划乐曲的缠绵柔美，委婉如歌，同时，还流露出作曲家那种怀旧的慵倦的心理。第三、五、六三段变奏尤其拉得精彩，仿佛使人联想起“舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风”的情致。大提琴的声音不追求强烈的质感和稳定的造型，而是带有一丝朦胧和摇曳，仿佛使人联想到洛可可建筑中迷离闪烁的烛光与装饰物。就表达作曲家复杂繁乱的心理状态而言，难有更多的

探索与建树。若是多听几遍，人们可能会想：这难道是激情澎湃、雄风豪放的罗斯特罗波维奇？

和英国作曲家布里顿的交往，同样是硕果累累。布里顿先后为罗斯特罗波维奇写过 6 首作品。主要有：1 首大提琴交响曲、1 首大提琴与钢琴奏鸣曲、3 首大提琴独奏组曲。上述作品在 20 世纪弦乐作品中占有重要位置。和布里顿这样才华横溢的音乐家合作，对罗斯特罗波维奇的艺术成熟是一次成功的催化。

在古典与浪漫派的作曲家中，布里顿对舒伯特情有独钟，他极力向罗斯特罗波维奇介绍和推荐舒伯特的吉他形大提琴与钢琴奏鸣曲，并建议在奥尔德堡音乐节上共同演出。两个演奏家相互敬重，因而大提琴和钢琴之间的配合也十分默契。由于这是一首为五根弦的吉他形大提琴写的曲子，所以大提琴演奏起来十分困难。据罗斯特罗波维奇回忆说："我从未演奏过舒伯特的这首奏鸣曲，在音乐节上才开始练是有点晚了。音乐会开始的前几天，排练中有些困难的确把我绊住，布里顿立即注意到这个情况。"在布里顿的帮助下，他们克服了排练的难点，从而留下一张让人过耳不忘的联袂名演唱片。

舒伯特的这部作品写于 1824 年，那时他已开始患病，以后的几年中他一直为病痛和生活的不幸所折磨。但这首奏鸣曲并不像其晚期作品具有极大的悲痛，也没有《冬之旅》中那种近乎绝望的孤独。中庸的速度与温柔的旋律显示出一种成熟的内省。三个乐章的情感走向基本上是从阴郁走向明朗，从不安走向宁静，从哀愁走向欢愉。虽然在舒伯特的作品中已属轻松和愉快的，但总未摆脱那份淡淡的哀愁。这也难怪，在舒伯特的音乐中，即使是最欢乐的旋律也难免蒙上一层忧郁的色彩。罗斯特罗波维奇与布里顿的默契最重要之处就在于既不过分渲染压抑悲怆的气氛，也不把那种愉快处理得过分轻盈，而是把生活的悲与喜赋以哲理的

思考。大提琴与钢琴就像两个人在对话。罗斯特罗波维奇以斯拉夫人特有的真挚把浪漫的情趣表现得细腻抒情，把舒伯特的诗人气质发挥得妙不可言。在布里顿的伴奏中，我们听到了宛如交响乐队的色彩和细致入微的力度变化。在大提琴歌唱性的旋律下，钢琴恰如其分地闪烁着光彩，绝不与大提琴“夺戏”。布里顿仔细地捕捉着大提琴不同音符的色彩和长度。他的伴奏如影随形，有时两件乐器的和弦仿佛出于同一双手，合作到这种程度，恐怕也只有相濡以沫的挚友才办得到。

对罗斯特罗波维奇来说，生活与艺术是合二为一的。在十几岁时，他已经把巴赫的独奏组曲列为保留曲目，但是他从来没有把它们全部录制下来。直到他将近60岁时，在朋友们的一再催促下，他才录制了一套完整的巴赫独奏组曲。以前在音乐会上，他都是凭着记忆演奏。现在为了录好这套唱片，他拿出巴赫的手稿来研究练习，还特意重新学习了巴赫的键盘乐乐曲，尤其是《英国组曲》和《法国组曲》，连带着其他带有舞曲乐章的作品。他希望从中找出规律性的东西。

罗斯特罗波维奇把演奏比喻为树枝上的果实，“如果过早地就把它摘下来，滋味还是酸的。我以前录过的两首巴赫组曲就是酸的。”在谈到俄罗斯演奏巴赫音乐的传统时，罗斯特罗波维奇说：如今广受景仰的巴赫音乐专家芬伯格在当年的莫斯科音乐学院中仿佛是一位二流教授。当时生活在肖斯塔科维奇、涅高兹、大卫·奥伊斯特拉赫这些巨人中间，这不难理解。如今芬伯格要是还活着，人们会因为景仰而跪在他的脚下。

在演奏巴赫组曲的大提琴家中，罗斯特罗波维奇特别羡慕卡萨尔斯，“他为我打开门”。“我非常喜欢托特利埃。他的演奏也许有一点枯燥，但却几乎完美无缺。尤其是那份真诚。有的人把这些组曲处理得非常多愁善感，但这是不对的，毕竟，我们应该信

任巴赫。我的处理就像是罗丹的雕塑。有人向罗丹询问艺术的秘诀，他回答道：'很简单，拿起一块大理石，把多余的部分去掉。'换一种方式可以这样说，如果一个女人的身材很好，那么当她赤裸着身体的时候，她是最美的；如果她的身材不那么好，她就需要服装和装饰了。当然，干干净净的巴赫是最美的。"

罗斯特罗波维奇喜欢在教堂里演奏巴赫。人们来到教堂就是准备倾听来自上帝的声音。正是和上帝的联系，使巴赫的这些组曲在教堂里听起来比在音乐厅里更合适。罗斯特罗波维奇的这套唱片正是在教堂里录制的。

推荐唱片：

1. 巴赫：大提琴独奏组曲 EMI5 55363—2（2CD）
2. 勃拉姆斯：2首大提琴奏鸣曲 DG410 510—2
3. 布里顿：第一、第二大提琴组曲；大提琴与钢琴奏鸣曲 London 421859—2
4. 布里顿：大提琴交响曲 London425 100—2
5. 舒伯特：吉他形大提琴与钢琴奏鸣曲 Decca443 575—2
6. 肖斯塔科维奇：第一大提琴协奏曲 CBS MPK44850
7. 维瓦尔弟、塔蒂尼，博凯里尼（No. 2）、肖斯塔科维奇（No. 2）：大提琴协奏曲；柴科夫斯基：洛可可主题变奏曲、如歌的行板；DG437 952—2

十九、加门四杰

——拉宾、帕尔曼、郑京和、祖克曼

20世纪著名的小提琴教师伊凡·加拉米安（1903—1981）建立了一套完整的教学体系，从50年代开始培养了许多登上世界音乐演奏舞台的明星级小提琴家。他以力量作为技术基础的教学思想对于当代小提琴演奏实践仍有很大影响。加拉米安1916—1922年间在莫斯科音乐学院学习，后去巴黎师事著名教师卡佩。1946年起，任朱利亚德音乐学院教授，与此同时，每年夏天他都在梅多蒙特音乐学院讲学，这是他于1944年筹建的小提琴训练基地。加拉米安的著名学生有拉雷多、祖可夫斯基、巴斯韦尔、纳迪安、弗里德曼、卢卡和下面介绍的四位，等等。

迈克尔·拉宾（1936—1972），是加拉米安门下出名最早、才分最高的学生。他过早地去世令许多乐迷深感惋惜。加拉米安在

1977 年仍然动情地说道："他是个非同凡响的才子，没有任何欠缺，从来没有！"钟爱之情依然可见。

1936 年 5 月 2 日，拉宾生于纽约。父亲是纽约爱乐乐团的小提琴手，母亲是朱利亚德音乐学院毕业的钢琴教师。1 岁的拉宾可以准确地打拍子；3 岁已经表现出有绝对音高的听感；5 岁母亲开始教他弹钢琴。但是命中注定小提琴才是这孩子的乐器。一天，在一位医生家里，拉宾看见了一把玩具提琴，他抓过去就玩了起来。临走时，他不想与这把小琴分手，医生让孩子把小琴带走。回到家后，父亲就教儿子学。才教了 4 次课，父亲已经明白儿子的才能不知胜过自己多少倍，他给拉宾请老师。这位老师就是刚刚从巴黎移居纽约的加拉米安。拉宾挑了段维瓦尔弟小提琴协奏曲中的困难乐章拉给加拉米安听。尽管印象很深，加拉米安还是先让拉宾跟自己的助手学习了一个夏天之后，才接收为正式学生，先是私下从学，后进朱利亚德音乐学院学习。

拉宾第一次职业亮相是 1947 年在古巴，演奏的是维尼亚夫斯基的第一小提琴协奏曲，他当时还不到 11 岁。1950 年，他首次在卡内基音乐厅登台，演奏了维厄唐的第五小提琴协奏曲。评论界和音乐界对这位少年的成功感到十分振奋。著名指挥家塞尔说："他是二三十年来我注意到的最了不起的小提琴才子。"据说米沙・埃尔曼也拍着拉宾的肩膀对他的演奏表示赞赏。这也难怪，拉宾极富肉感的琴声和埃尔曼的美学理想多少有些合拍。

拉宾的艺术尚未完全成熟即已夭折。他缺乏必要的感情源泉来保证自己的艺术之树长青。他在如日中天时，事业因个人问题而屡屡受挫，先是吸毒丑闻，再添大脑不稳定。

1972 年 1 月 19 日是寒冷的一天。拉宾在地毯上滑倒，头撞到桌子上遽然而逝。加拉米安说："他不是死于吸毒。那时，他已经戒掉了毒品。"但是纽约市药检部门的报告表明，拉宾正是在毒品

的作用下失控跌倒致死的。

拉宾在五六十年代录下了一些唱片，忠实地保留了他的艺术风貌。维尼亚夫斯基两首小提琴协奏曲内容比较浅显易懂，是拉宾喜欢演奏的作品。他的琴声浓烈，富有动力感，技术上应付裕如，感情上颇有几分硬汉气派。帕格尼尼D大调小提琴协奏曲拉得迅雷不及掩耳，一串一串的三度双音乐句活蹦乱跳、欢快自如。技巧轻松潇洒的同时，也暴露出粗心大意的毛病。帕格尼尼的24首随想曲拉来确实畅想如意。帕尔曼在1972年灌录同曲目唱片时，还不断受到拉宾的这张唱片的激励，但在技术上同样有一些不够细心的小毛刺。1956年录制的两首伊萨伊独奏奏鸣曲（NO. 3和NO. 4）十分出色，第4首中哀怨的情调似乎特别适合拉宾的气质。他演奏的萨拉萨蒂的《吉普赛之歌》技术精湛，非常讲究乐句的呼吸调控，感觉敏锐，把如泣如诉的旋律拉得催人泪下，是这支名曲最感人的演奏。圣·桑的两首音乐会曲《哈瓦纳斯》和《引子与回旋随想曲》都有绚丽的色彩，前者散发着古巴哈瓦那的雪茄香味，后者荡漾着19世纪的花饰涟漪。西盖蒂改编的难度极高的斯克里亚宾《三度练习曲》，拉得镇定从容。恩格尔的《海贝》是一首富有演出效果的迷人小品。拉宾处理得令人神往，恨不能亲眼一睹奇妙的海底世界。

拉宾为以后的师弟们树立了一个高标准。他的音乐智慧停留在青春上，他生来就是个青春永驻的人。

推荐唱片：

EMI公司录音全集 EMI CMS7 64123—2（5CD）

伊扎克·帕尔曼　1945年8月31日生于特拉维夫。父母是30年代从波兰移居以色列的犹太人。帕尔曼3岁时从收音机里听

到小提琴的声音，立刻就喜欢上了这种乐器。他 5 岁开始学习小提琴，不久即进入特拉维夫的舒拉米特音乐学校，在校学习 8 年。13 岁被选入“以色列天才儿童表演团”到美国演出，获得美以基金协会的奖学金，进入纽约朱利亚德音乐学校师从加拉米安和迪雷学习。1958 年帕尔曼移居美国，上电视表演，得到公众的瞩目。1963 年在纽约卡内基音乐厅举行首次职业演出，不仅技术辉煌，而且音乐个性和深厚的感情均令人赞赏。1964 年他参加利文特里特国际小提琴比赛，荣获第一名。此后即作广泛的旅行，与世界各地著名的交响乐团合作演出并举行个人音乐会。

帕尔曼患有小儿麻痹症，一直是坐在轮椅上演奏。他的性格乐观开朗，没有因为自己遭受的不公正命运而忧愁沮丧。

帕尔曼的两只手粗壮有力，琴声饱满浓郁，技巧全面扎实。在 70 年代录制的唱片中，他的手指技巧伶俐得令人瞠目结舌，似乎大有海菲茨继承人的意思。他录制的帕格尼尼 24 首随想曲在很长一段时间内，被推崇为正宗的标准版本。辛丁的组曲中有一段急板，帕尔曼的手指灵活之极，如满指板狂跑的小精灵，隐隐似有神助。在和阿什克纳济合作录制的贝多芬小提琴与钢琴奏鸣曲集中，帕尔曼的感情直率、质朴，其中《A 大调第六奏鸣曲》的柔板乐章表现宁静纯洁，是帕尔曼真性情的流露。

帕尔曼被称做是一位浪漫风格的演奏家。他录制的哥德马克(1830—1915) 的 a 小调第一小提琴协奏曲的唱片，代表了他最娴熟的技艺特征。哥德马克长得矮矮墩墩，被人形容像只大磨菇。他是诚实自尊的 19 世纪人物，感情深处却隐藏着 18 世纪式的忧郁伤感。他的作品对马勒曾产生影响。这首第一小提琴协奏曲是哥德马克的三大杰作之一。20 世纪初，克莱斯勒经常在音乐会上演奏。哥德马克喜欢下棋，有时间就到克莱斯勒家去和老克莱斯勒玩上几盘，童年时的生动场景给克莱斯勒留下了愉快的记忆。早

年的海菲茨曾录下这部作品的一个乐章。后来，米尔斯坦录制了全曲。又过了好几十年，才由帕尔曼录下了第一张立体声唱片。帕尔曼说，他在上学时就非常喜欢这部作品，当时老师总给学生们安排柴科夫斯基和帕格尼尼等人的作品，而帕尔曼却喜欢私下练习斯特拉文斯基、肖斯塔科维奇和哥德马克的这部作品。“哥德马克的抒情诗气质吸引了我。小提琴的写法无懈可击，有大量饶有趣味的段落。每场音乐会演出之后，听众都情不自禁地提出同样的问题：‘这真是一部美妙动听的作品，为什么从前没有人演奏呢?’”帕尔曼的演奏流利圆润，把作品中持重的伤感气息充分地表现出来。

迄今为止，帕尔曼的最高成就是1988年发行的唱片：巴赫6首独奏奏鸣曲与帕蒂塔。其中的《恰空舞曲》演奏得气势宏大，简直像是几把小提琴在交相辉映。巴赫的《恰空舞曲》被称为杰作中的杰作，且看音乐学家斯匹塔对它的形容：“音乐的洪流从难以觉察的来源奔涌而来，显示出作者对小提琴技巧有最深切的了解，同时具备着支配宏伟想象的绝对能力，这是任何艺术家难与比拟的。不要忘记，这一切都是为了一把小提琴而写的！而这一件小小的乐器给予我们的感受是多么丰富啊！我们从严肃雄伟的开端经过痛苦不安的第二主题，过度到一连串鬼怪般的三十二分音符，上下奔驰，阴险地笼罩着第三主题。那一阵阵颤抖的琶音，缓缓移动，像一道云幕悬在阴郁的山谷之巅。忽然一阵狂风袭来，将它团成一个巨球，向森林猛力摔去。树木呻吟摇动，树叶到处飞扬。由此我们进入到美丽庄严的D大调。傍晚的阳光照耀山谷，金色的光彩在大气中荡漾，溪水变成流金，倒映着穹宇，庄严夺目的霞光直冲云霄。这位大师的精神激励着我们用乐器去表现不可思议的情景。到D大调这一大段落将要结束的时候，音乐变得像管风琴，有时我们又仿佛听到许多小提琴在一起歌唱。”这首作品

曾经使后来的音乐家感到深深的震撼。我感到特别遗憾的是莫扎特和贝多芬没有机会听到它（当时它被湮没无闻），否则，也许会激发两位大师的创作灵感。不信请看勃拉姆斯在致克拉拉·舒曼的信中所写："在我看来，《恰空舞曲》是极其奇妙而又难以理解的音乐作品之一。巴赫仅用为小型乐曲写作的技巧，就表现出深刻的思想和情感。我想，如果我自己创作，甚至只是在构思这样一部作品，我一定兴奋、激动得不能自已。如果身边没有一位十分杰出的小提琴演奏家，那么最大的乐趣也许莫过于让《恰空舞曲》在自己脑海里鸣响回荡。这部作品着实令人迷恋沉醉。人们并不一定总想听到演奏出来的音乐，况且，约阿希姆也不可能总在你身边，所以不防另试他法。可是，不管是用管弦乐队还是用钢琴来演奏这部作品，我都会感到兴致索然。尽管如此，不冲淡这部作品的兴趣的惟一办法，虽然程度有限，是只用左手来弹奏……难度相当，技巧的性质，琶音处理，这一切都使我感觉自己像一位小提琴家。"

1995年，为了祝贺帕尔曼50周岁生日，EMI公司从历年发行的唱片中选辑了一套20张CD的纪念版，曲目从巴洛克时代涵盖到20世纪。帕尔曼的声音和表情富丽堂皇，雍容典雅。录制这些唱片时，帕尔曼随和放松，易于合作。演奏的间隙，他常常一个人练习光彩夺目的经过句，悠闲自在地如同在吹口哨。乐队队员不时向他投以羡慕的目光。制作人有时不满意于录音效果，要求他把同一个段落再演奏几遍，他全力配合，然后幽默地抛出一句："这回满意了吧！"

弦乐演奏是一个竞争激烈的行业，有许多有趣的现象。一个时代的演奏大师向前辈鞠躬致敬的事例，屡见不鲜。伊萨伊认为维尼亚夫斯基是他一生中听过的最伟大的小提琴家；克莱斯勒认为伊萨伊演奏得比谁都美；而海菲茨把克莱斯勒当作是值得崇敬

的前辈；帕尔曼在谈到他听过的3场海菲茨现场音乐会时，坦率承认海菲茨的琴声如凌空的闪电，世上无人能比。以此推算，演奏艺术真是一代不如一代。当然，事实并非如此。对前辈大师曲尽心意的恭奉，固然说明晚辈的诚心可佳。但是人类社会进步才是我们付出辛劳的动力，不管怎么说，演奏艺术是日臻完善的。

生活在现代商品的社会中，人不可能丝毫不受商业气息的侵染。帕尔曼有些演出，商业气味较重，拉起琴来随随便便，大大咧咧，在一定程度上损害了他的艺术形象。

帕尔曼是20世纪下半叶有代表性的小提琴演奏家。虽然没能成为海菲茨那样众望所归的大人物，但是以演奏曲目之广、技艺之高，他仍然不愧为一代俊杰。

推荐唱片：

1. 巴赫：6首独奏奏鸣曲与帕蒂塔 EMI7 49483—2（2CD）
2. 贝多芬：10首小提琴与钢琴奏鸣曲 DECCA421 453—2（4CD）
3. 贝尔格、斯特拉文斯基：小提琴协奏曲 DG447 445—2
4. 哥德马克、科恩哥尔德：小提琴协奏曲 EMI7 47846—2
5. 帕格尼尼：24首随想曲 EMI7 47171—2
6. 帕格尼尼、朱利亚尼：小提琴与吉他奏鸣曲 SONY MK34508
7. 维厄唐：第四、第五小提琴协奏曲 EMI5 66058—2
8. 维尼亚夫斯基：第一、第二小提琴协奏曲 EMI5 66059—2

郑京和 1948年3月26日出生于韩国汉城，是第一位享有世界声誉的韩国女小提琴家。郑京和4岁学钢琴，5岁改学小提琴，9岁在汉城交响乐团的音乐会上演奏门德尔松的小提琴协奏曲，12岁去日本巡回演出。1961年随父母去美国考入朱利亚德音乐学校师从加拉米安，还曾向西盖蒂和戈尔德堡请教。1967年郑京和参加利文特里特比赛，与师弟祖克曼同获一等奖。1970年5月1日，她与伦敦交响乐团合作，在普列文指挥下，演奏柴科夫斯基的小提琴协奏曲，引起很大反响。从此，录音合同纷至沓来。

郑京和的演奏中蕴含有凶狠的气质，一种不得到手誓不罢休的韧劲。她的小提琴功底深厚，自我要求严格，感情幅度极大，有丰富的冷暖色调变化，并且有着充沛的精力和坚强的意志。音质细腻、音色纯净，这些都是郑京和演奏中明显的优点。她的演出曲目极其广泛，从浪漫时期的华章到现代艰涩硬朗的杰作，并录制了许多精彩的唱片。

普罗科菲耶夫和斯特拉文斯基的小提琴协奏曲的唱片是郑京和的一张代表作，她不着意去追求深度，而演绎中深度自现。小提琴协奏曲是斯特拉文斯基新古典主义作品中写得意趣横生、挥洒自如的一部。郑京和的演奏兴奋昂扬，灵感层出不穷。

在录制沃尔顿的小提琴协奏曲时，郑京和静观内省曾经让在旁观摩的作曲家本人吃了一惊。

对巴托克的小提琴协奏曲，郑京和下了很大功夫。听她1990年新录制的巴托克第二小提琴协奏曲的唱片，马上就会理解她对巴托克的精神内涵有多么深透的把握，每一个乐句都经过了深思熟虑的思考。她更多地从内心独白的角度理解这部作品。这是一个人的思想在澄澈的高空中自由遨翔，飞得高、远、无羁绊。

稍早录制的德沃夏克的小提琴协奏曲在精神境界上如出一辙。尽管这部作品不如作者的大提琴协奏曲那么流行，但是它复

杂多变的乐思仍然值得聆赏。示范性的演奏可以使我们相信，这种忽视是不公正的。郑京和的演奏十分朴素，完全悟透了作品中深厚的民间纯朴的特性。斯洛伐克式的温暖和波希米亚的乡愁情调，得到充分的展现。

70 年代录制的唱片中，布鲁赫的《第一小提琴协奏曲》和《苏格兰幻想曲》可能比享誉一时的柴科夫斯基小提琴协奏曲更值得一听。郑京和在此表现出女人独有的抒情敏感，在歌唱的背后是一种意志上的坚毅不屈。

在室内乐作品中，郑京和出手相当不凡。弗朗克、拉威尔、雷斯皮基和理查·施特劳斯的小提琴奏鸣曲的唱片均获得佳评。在这种需要内在感情细腻变化的作品中，郑京和体现了东方人曲折深致的审美理想。

推荐唱片：

1. 巴托克：第二小提琴协奏曲、2 首狂想曲 EMI7 54211—2
2. 布鲁赫：第一小提琴协奏曲、苏格兰幻想曲 DECCA448 597—2
3. 德沃夏克：小提琴协奏曲、浪漫曲 EMI7 49858—2
4. 弗朗克、拉威尔：小提琴鸣奏曲 DECCA421 154—2
5. 普罗科菲耶夫、斯特拉文斯基：小提琴协奏曲 DECCA425003—2
6. 雷斯皮基、理查·施特劳斯：小提琴奏鸣曲 DG427 617—2
7. 圣·桑（No. 1、No. 3）、维厄唐（No. 5）：小提琴协奏曲 DECCA448128—2
8. 沃尔顿：小提琴协奏曲 DECCA421 385—2

9. 小品集 DECCA417　289—2

平查斯·祖克曼　1948 年 7 月 16 日生于以色列特拉维夫。幼年随父亲学习小提琴，8 岁考入特拉维夫音乐学校，师从名师费赫尔学习。他的才能得到斯特恩和卡萨尔斯的赞赏，把他称做是前途远大的年轻人，寄予厚望。1961 年，祖克曼获得美以文化协会的奖学金，考入朱利亚德音乐学校师从加拉米安学习。1966 年去意大利参加斯帕莱托音乐节，崭露头角。1967 年参加利文特里特国际小提琴比赛，与郑京和并列第一，蜚声乐坛。1968—1969 年替代患病的斯特恩参加一系列的重要演出，受到普遍赞扬。1969 年录制了第一张唱片《柴科夫斯基小提琴协奏曲》；随后去法国参加卡萨尔斯主办的普拉德音乐节，赢得国际声誉。他和杜普雷、巴伦伊姆夫妇组成三重奏组，经常进行演出；和师兄帕尔曼经常演奏二重奏，他兼任小提琴和中提琴声部，两人的配合十分默契，被誉为一时之选。

我们评述演奏家侧重于依靠有声和文字资料，实在是出于现实情况不得已而为之。在条件许可下，我们还应该多听现场音乐会。现场演出注重与观众的直接交流，具有不可重复性，乐器的声音也是最真实的。现场这些珍贵的品质与唱片相辅相成，可以帮助我们更加准确地评价演奏家的成绩。

1997 年 4 月，祖克曼来到中国访问演出。4 月 20 日在北京音乐厅举行音乐会，演出曲目如下：

1. 莫扎特：降 E 大调奏鸣曲 KV481
2. 贝多芬 F 大调奏鸣曲（春天）作品 23 号
3. 弗朗克：A 大调奏鸣曲

这组曲目反映了当代典型的音乐会编排思想。首先，音乐性十分强；其次，考虑到了听众的欣赏水平和耐久能力；最后，展

示演奏家最擅长的艺术表现力。

全场演出最精彩的是贝多芬《春天奏鸣曲》的第二乐章。两位演奏家配合默契融洽，和祖克曼搭档20多年的马克·涅克鲁格在此不仅自己也沉浸在音乐中，而且注意聆听小提琴声部。祖克曼的解释富于色彩变化：他在第一乐章中与其说表现的是绚丽的春光，不如说表现的是一川风絮的梅子黄时雨。在第二乐章中他更进一步，把树荫下阴翳凉爽的阴影融化在春意浓浓的如画意境中。在活泼风趣的第三乐章之后，两位演奏家一起唱出和煦幽雅的春天的赞歌。《春天奏鸣曲》貌似简单，演好实难：老道的艺术家容易演得缺乏朝气；初出茅庐的新手容易忽略其中蕴藏的人生哲理。30年代梅纽因兄妹俊美飘逸的演绎，曾被认为是青春健美和诗化哲理的古希腊精神的体现，是理想的《春天奏鸣曲》。祖克曼的演绎侧重于阴柔之美，倒也别具一格。

用来开场的莫扎特的小提琴奏鸣曲，涅克鲁格的演奏像是临时找来救场的高手，钢琴弹得爽利刚健，旁若无人，钢琴系的学生听后定觉开心。对于期待在音响平衡中表现音乐的观众，则难免要皱眉头。祖克曼拉琴有一个特点，就是在表现热情时，他的琴声像温泉一样，一股一股的往外冒，而不能像喷泉一样奔腾不息地连续喷涌。他在小提琴高音e弦上穿透力极强，即便是莫扎特这首运用小提琴高音区不很频繁的曲子，也常常能听到夺人的热力散射。坐在前排的听众会感到这些声音有刺耳之嫌，实则这应该是小提琴最真实的发音。这种声音初听之下，虽嫌刺耳，却耐人寻味、传送广远，在音乐厅的四面八方听起来都是很美的。与之相对，另有一类发音，谨小慎微，避讳一切产生刺耳声源的可能性。这种发音方法用在演奏弦乐四重奏等体裁的室内乐作品时尚可接受，作为音乐会独奏家来使用则不免拘泥疲弱，远处听来过于细小。

弗朗克的小提琴奏鸣曲几乎集中了这位作曲家所有的优点。他受教堂管风琴的影响之深，从第一乐章的钢琴进入就可以明显地感觉到。这部作品旋律丰富多彩，如雪中怒放的千树梅花。它的甜美深藏在苦涩之中，不仅表现了作者隐忍克制的理想，而且更接近斯拉夫民族的气质。祖克曼和涅克鲁格的演奏全情投入，看得出来这部作品是他们拿手的压轴戏。作品的甜美被充分地表现出来，但没有穿过坎坷的苦涩之旅，而是得来举重若轻，圆润的甜果中深藏的苦核似有未逮。

音乐会到此，两位演奏家似乎还未完全进入兴奋状态，就已经意兴阑珊。在观众一再的强烈要求下，两人加演了一首帕拉迪斯的《西西里舞曲》，这首小品远远不能满足兴奋的观众的要求。但再加演，也属强人之举，意犹未尽的遗憾只好留给音乐会的听众来感受了。

艺术家在音乐会上常因未能调整到最佳的表演状态，而令观众失望。祖克曼的这场音乐会不能说不好，小提琴自始至终没出什么纰漏，演奏家建立起了自足的艺术形象，但与观众之间也没有多少情感的交流。这使得现场音乐会赖以生存的生命力——情感交流——颇显寒窘。大提琴家斯塔克说过："观众花钱来听我的音乐会，我就不能允许自己随随便便拉坏，哪怕是自己身体状况不好，也一定要演奏好。说的难听点，不能让观众白花钱啊！"这样对待观众的态度是多么难能可贵啊！

说到现今流行的独奏音乐会的节目编排，连续三四首标准的奏鸣曲诚然音乐内容丰富多彩，但往往忽略了演奏者本人表情达意的手段的多样化。比起莫扎特、贝多芬等人的大作，那些要求演奏者在三四分钟内倾注全部技艺感情的精美小品确实在音乐内涵上无法与之相比，但是在体现演奏者表达感情的能力上，在娱乐性上，小品具有永恒的、不可替代的价值。当代的演奏家被认

为缺乏个性，首先就表现在他们演奏的小品缺乏个性。一个能够把奏鸣曲或协奏曲拉得蛮不错的演奏家，拉起小品来可能苍白无力，甚至听上去像练习曲，这样的事例屡见不鲜。因此，怎样求得音乐会曲目的平衡，应该是每一位演奏家予以重视的问题。埃尔曼说："把胡鲍伊《美丽的凯蒂》演奏得合乎作者的风格，需要有像正确演奏巴赫作品一样的仔细。"这句话值得每一位目光远大的演奏家牢牢记取。

推荐唱片：

1. 巴托克：44首小提琴二重奏；普罗科菲耶夫：两把小提琴奏鸣曲；肖斯塔科维奇：3首小提琴二重奏 EMI5 65994—2
2. 贝多芬、德沃夏克、舒伯特：小提琴与乐队浪漫曲、回旋曲 Philips420 168—2
3. 门德尔松：小提琴协奏曲 Sony SMK47592

二十、战后一代

——杜普雷、哈勒尔、敏茨

大提琴演奏家**雅克琳娜·杜普雷**（1944—1987）的名字和埃尔加的大提琴协奏曲结下了不解之缘。这位才高命薄的女子具有一股激情焕发的奇气，在她的最佳演奏中，魄力和魅力都达到了令人难以置信的高度。

杜普雷是二次大战后成长起来的第一代演奏家。她生于英国牛津，学于伦敦市政厅音乐与戏剧学校，师从威廉·普利斯，并在巴黎师从托特利埃，在莫斯科师从罗斯特罗波维奇。曾获苏吉亚奖、女王奖。7 岁即公开演奏。1961 年在威格莫尔音乐厅举行首次独奏会。1962 年首次在音乐节大厅演奏埃尔加的大提琴协奏曲，1965 年在纽约首次登台也是演奏此曲。

和杜普雷一起演奏是赏心悦目的快事。不论你是指挥家或乐队队员，还是为她弹伴奏的钢琴家或录音工程师，还是观众和听

众。她温和善良，气度雍容，从来没有暴跳如雷、颐指气使之类演艺界名人常不免的脾气。听她的演奏，你很快就忘记了自己和音乐之间原本隔着演绎者，而会迅速进入音乐本身固有的奇妙境界。

杜普雷身高手大，这个生理上的优势有助于她掌握大提琴这种难伺候的乐器。她的风格总体写意浪漫，带有英国人那种“夕阳无限好，只是近黄昏”的惆怅情怀。她的大提琴演奏技巧十分全面，歌唱性的旋律线条悠长绵延；音色变化多彩，既有阳光明媚的艳丽，又有浓荫覆盖的阴影；大提琴的音质更堪称一绝，醇美浓郁，用“此曲只应天上有，人间能得几回闻”来比拟庶几近之。她对不同时代的音乐具有直觉的感受力，常常能够坦荡地诉诸胸臆。

杜普雷的诸多优点在1965年录制的埃尔加的大提琴协奏曲中得到了完美体现。这张唱片不仅是杜普雷本人的最高成就，也是大提琴音质的理想示范。大提琴协奏曲（作品85号）完成于1919年8月，是埃尔加最后一部大型作品，作者视之为“优美而富有活力”。作品的首演于1919年10月26日在女王大厅举行。由作曲家亲自指挥伦敦交响乐团协奏，由费利克斯·萨门德担任独奏。首演效果不够理想，这归咎于排练不够充分。乐团把大部分的练习时间花在同场音乐会演出的斯克里亚宾的《狂喜之诗》上。不过，埃尔加的大提琴协奏曲很快就打破了出师不利的局面，在大提琴曲目中占据了牢牢的位置。如同埃尔加深深敬仰的德沃夏克一样，大提琴协奏曲成了埃尔加具有代表性的标志。尽管使用了配制齐整的大型乐队，协奏声部写得极其精简，这使独奏大提琴相对容易突出。全曲分为四个乐章，两两成双，具有对称应和的关系。第一乐章以独奏大提琴带有朗诵调性质的柔板陈述开始，音乐有几分怆然的意味，绝不单纯是成为埃尔加同义语的惆怅。第

二乐章以一段拨奏开始，然后是情绪猛烈的迸发，有无穷动的特征。第三乐章柔板虽短，却是全曲的重心所在，这是沉思冥想的乐园，带有埃尔加独有的甜蜜的忧伤。整个乐章只有60个小节，灵感在高密度的充沛状态下尽情发挥，真是做到了增一节嫌多，删一节嫌少。第四乐章是一个回旋曲风格的快板乐章，与作者的小提琴协奏曲相仿，这里也安排了一段带有伴奏的华彩乐段。这种写法可能是受了贝多芬的启发（贝多芬自作的小提琴协奏曲华彩乐段带有定音鼓伴奏)，音乐性格写法与第一乐章遥相呼应。这是埃尔加华丽和自信的一面。音乐丰富多彩，引用了上一乐章柔板的主题旋律的下半截，但是威风堂堂的正主题一直占据主导地位，全曲以豪迈的气概结束。这是埃尔加在协奏曲领域的最高成就。杜普雷变幻莫测的音色变化给这部作品增添了无穷的魅力。她的演绎充满自由的狂想，在第一和第三乐章深长的呼吸中，没有别的大提琴家能够比得上她的入情之深。这种感情自发流露的演奏，往往是最美的可遇不可求的享受。录音在金斯韦大厅制作，巴比罗利指挥伦敦交响乐团协奏。

杜普雷在1970年11月和她丈夫巴伦伯伊姆指挥的伦敦交响乐团在美国费城演出时，实况录下了埃尔加的大提琴协奏曲。这张唱片在许多方面可以和她传奇般的1965年版唱片相媲美。这是一位艺术家在尽情展现她的才华，就像雨后阳光照耀下含苞待放的花朵，充满了迷人的气息。录音稍逊于1965年版。

杜普雷的录音生涯前后不过10年之久。1961年BBC广播电台录制的巴赫第一、第二独奏组曲和亨德尔的1首奏鸣曲，是她最早的唱片。尽管有这样那样的缺点，但一听即知其艺术才华之不凡。1962年和钢琴伴奏大师杰拉尔德·穆尔合作录制的布鲁赫《科尔·尼德尔》，是和EMI公司合作的第一批成果。1965年1月，她第一次录制大提琴协奏曲（戴留斯)。

杜普雷直到1970年以后才录制了德沃夏克的大提琴协奏曲。这张唱片的音响令人失望，不仅是乐队的声音粗糙、瘦小，背景噪声较大，而且独奏大提琴和乐队的平衡偏紧，独奏声部不够突出。尽管如此，我们仍很容易辨别出杜普雷演奏中宽广的力度变化。她的琴声可以细若游丝。

1971年12月10日和11日，应杜普雷的要求，巴伦伯伊姆和她一起来到EMI公司的录音室，两人录下了肖邦和弗朗克（改编自小提琴）的大提琴奏鸣曲，这是杜普雷的最后录音。大提琴的音质也许不如早先那么稳定，但是演奏中的激情和温暖丝毫不见减弱，当时还没有患病的征兆，但体力的羸弱，大提琴家自己已经感觉到了。1972年她因病告退舞台。

1973年，当杜普雷的众多乐迷得知她身患绝症时，许多人不禁失声痛哭，现在，只有杜普雷流传下来的数量不多的唱片使人们永远怀念这位才华出众的女大提琴家。

推荐唱片：

1. 埃尔加：大提琴协奏曲 EMI CDC747329—2
2. 杜普雷的艺术：包括埃尔加、戴留斯、圣·桑、德沃夏克、海顿、蒙恩：大提琴协奏曲；贝多芬、肖邦、弗朗克；大提琴奏鸣曲；大量小品 EMI CZS568132—2（6CD）

大提琴家林恩·哈勒尔 1944年1月30日生于纽约。父亲是大都会歌剧院的男中音，母亲是小提琴家。哈勒尔学于朱利亚德音乐学校和柯蒂斯音乐学院的高级班，师从皮亚季戈尔斯基和卡萨尔斯。1963年在纽约首次举行音乐会。1965—1971年任克利夫兰管弦乐团首席大提琴手。1971年赢得埃德文·费舍尔比赛大

奖，现任英国皇家音乐学院院长。

哈勒尔以温暖、抒情见长。他演出的曲目极其广泛，对不同时代不同风格的作品都能拿出自己的解释。普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇的大提琴奏鸣曲本是苏联大提琴家的拿手曲目，罗斯特罗波维奇、谢夫兰和图罗夫斯基等人都有录音行世。哈勒尔和钢琴家阿什克纳济合作的录音版本上，别树一帜，在阐释上有独到之处。

普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇这两位苏联最伟大的作曲家，相互之间格格不入。他们的音乐可以类比于陀斯妥耶夫斯基和托尔斯泰的小说，分别表现了俄罗斯民族性格的不同侧面。

肖斯塔科维奇的音乐，以其坚硬的线条，斑斓多彩的感情世界和痛苦沉思的哲理深度，与陀斯妥耶夫斯基的小说构成和谐的映照。普罗科菲耶夫则更加喜欢史诗的英雄气概、荒唐怪诞的想象和相对客观的情感体验，这使他和托尔斯泰更容易产生共鸣。他选择托尔斯泰的名著《战争与和平》来写作自己规模庞大的歌剧绝非偶然。肖斯塔科维奇可以不顾技术手段的限制来表达感情；普罗科菲耶夫为了发挥卓绝的技巧需要寻求感情的依托。

格里格曾经说过："同时代的音乐家，无论他们主观上是否愿意，都难免相互影响。这是一条永恒的自然法则，任何人不能幸免。"普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇都是自信、自尊和自强的音乐家，也许相互并不欣赏，但是毫无疑问，他们都受到了对方的影响。

肖斯塔科维奇的大提琴奏鸣曲写于 1934 年，离 1936 年官方对他的批判尚有一年之余。当时，肖斯塔科维奇和他的妻子发生了一场争吵，妻子负气之下去了列宁格勒。肖斯塔科维奇在一位朋友闲置在莫斯科的公寓中开始创作。他一定度过了许多不眠之夜，用两天的时间写完了奏鸣曲的第一乐章，这里关键的情绪是

不断漫延的悲剧感。肖斯塔科维奇本人后来声称，他再也没有能力写出这样的乐章。肖斯塔科维奇从莫斯科来到了南方的克里米亚。在此地，他完成了这部作品。一周后，他度过28岁生日。第二乐章富有犀利的讽刺精神，这种对俄罗斯民歌独特的处理方式，可以追溯到歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》。第三乐章广板，是个性鲜明的独白，具有怆然泣下的力度。第四乐章快板，肖斯塔科维奇又找回了生活的乐趣，幽默、诙谐，穿梭往来。从这部作品可以看出，肖斯塔科维奇是一位天生的悲剧作曲家，即使以后生活中没有遭遇那么多磨难，他的心灵仍然不会平静安然。哈勒尔和阿什克纳济配合默契，把音乐的性格准确地反映出来。广板乐章，哈勒尔感情充沛的大提琴似有哽咽之声。第四乐章有一段钢琴快奏的经过段落，阿什克纳济指功之凌厉，实属罕见。

与肖斯塔科维奇不同，普罗科菲耶夫的大提琴奏鸣曲写于生命的最后岁月，他受到1948年苏联第二次文化批判的打击，活力未能完全恢复。他把自己囚禁于狭小的居室中，日渐衰病。罗斯特罗波维奇妙手回春的演奏，是普罗科菲耶夫晚年享受到的不可多得的快乐之一，这激发他于1949年写下这部大提琴奏鸣曲。第一乐章庄重的行板，从幽深的低声部升起一支大提琴咏叹调，跨过整个大提琴的音区，技巧设计得十分精湛，音乐有秋高气爽的岁暮情景。第二乐章中板，是个幻想色彩的谐谑曲，写得格外精美。第三乐章终曲的材料主要源自第一乐章，音乐带有亚美尼亚民间风味，这主要因为这部奏鸣曲是献给亚美尼亚人阿托夫米安的，普罗科菲耶夫的一位捐助者。就音乐性格而言，这部作品写得多姿多彩，属于普罗科菲耶夫的佳作之列。哈勒尔和阿什克纳济将肃穆的沉重与流畅的咏叹结合得恰到好处，他俩把普罗科菲耶夫要求的那种成就感表现得深入透底。

推荐唱片：

普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇：大提琴鸣曲 Decca421 774－2

小提琴家**什洛莫·敏茨**1957年10月30日生于莫斯科，犹太后裔，从小和父母迁居以色列，并在那里长大。他先从以色列名师伊洛娜·费赫尔学琴。11岁时，在祖宾·梅塔指挥下，和以色列爱乐乐团举行首次音乐会。斯特恩很欣赏他的才华，推荐他到纽约朱利亚德音乐学校跟随迪蕾女士学习。1973年，他在卡内基音乐厅举行首演，由斯坦伯格指挥匹茨堡交响乐团协奏。他的第一次重要的欧洲之行是在1976年。1980年他参加了萨尔茨堡音乐节。近年来，他将自己的精力更多地转向指挥。

敏茨是内向的演奏家。他的形象和音乐表现属于深藏内秀的类型。在当今这个崇尚外表华丽煊赫的时代，他的光采不免显得黯淡。

敏茨录制的唱片主要有：巴赫的6首独奏奏鸣曲和帕蒂塔；帕格尼尼的24首随想曲；勃拉姆斯的小提琴协奏曲；普罗科菲耶夫的两首小提琴协奏曲和两首小提琴奏鸣曲；德沃夏克和西贝柳斯的小提琴协奏曲；贝多芬的小提琴协奏曲；他的福雷两首小提琴奏鸣曲（和钢琴家布朗夫曼合作）赢得1988年的学院唱片大奖；他和钢琴家保尔·奥斯特罗夫合作录制的门德尔松的两首小提琴奏鸣曲被《留声机》杂志评为1988年度最佳室内乐唱片。

帕格尼尼的24首随想曲是敏茨演奏技巧的全面展示。他的基本功全面扎实。第五随想曲中晶莹流利的跳弓很少有人能赶上。他十分留意这些高难度的随想曲中蕴藏的情感力量。第七随想曲是写得稍感冗长的一首，敏茨注意运用力度的变化来取得生动的悲剧效果。第二十二首中的十度双音容易听起来刺耳，敏茨的处理

十分有特色，声音既圆润又连贯，是这首随想曲的最佳演绎。敏茨的音质结实、音色非常漂亮，而且没有当代一些演奏家过软的欠缺。他到目前为止，最精彩的唱片可能是普罗科菲耶夫的两首小提琴奏鸣曲。

这是敏茨1987年的录音，是在他获得佳评的普罗科菲耶夫两首小提琴协奏曲之后的更精彩的表现。

普罗科菲耶夫的第一小提琴奏鸣曲动笔于1938年，直到1946年方才最后完稿。这时他的第二小提琴奏鸣曲已于两年前由大卫·奥伊斯特拉赫举行了首演。《第一小提琴奏鸣曲》规模庞大，戏剧性的内容和抒情的幻想相互交融，充满了浓厚的俄罗斯性格。作品刚一问世，即被认为是普罗科菲耶夫写下的思想最阴暗、内容密度最高的作品中的一个。钢琴和小提琴两件乐器平起平坐，高超的技巧为情感的表达服务。这部作品是触目惊心的浩劫和惨不忍睹的苦难在作曲家心中引起的剧烈的创痛的表白。它不但反映战争的残酷，还影射了斯大林政治清洗给人们心灵带来的万物凋零的荒原景象。这个肖斯塔科维奇一生凝神反思的人的生存主题，普罗科菲耶夫这回也闯了进来，而且做的和肖斯塔科维奇同样出色。

在从始至终全部四个乐章中，都汹涌着一股挣扎的暗流，这是一股试图冲破束缚的力量，绝望地企图浮出水面，却被无情地压制下去。总有某种看不见的权力堵住了它的出口。这种灵魂的遭劫，使普罗科菲耶夫往日尖刻的微笑消失了，处处潜伏着哀伤。第一乐章钢琴厚重的八度和弦奠定了全曲悲剧性的背景，中间有一段小提琴呜咽的哭诉，敏茨拉得令人心颤，在一切有声的都被终止了声音后，是作曲家形容的“如同墓地上刮过的阵阵寒风”的尾声，第二乐章是暴力的断然侵入。钢琴和小提琴两件乐器之间粗糙的不谐和音的猛烈碰撞。第一主题如铁锤猛砸，掷地有声，这

是狂暴的镇压；紧接其后的是一个“英雄的”第二主题，这是讽刺日丹诺夫之流要求苏联文艺家个个唱赞歌的愚蠢行为。第三乐章是个美得令人神魂颠倒的抒情诗。写得比他的《罗米欧与朱丽叶》中的同类篇章还要好。因为这里的感情成分更加复杂，不是单一的情爱，而是包融了深广的社会内涵的美的升华。末乐章在形式上极具创造性，在基本奏鸣曲式的轮廓下，引入了前三个乐章中的一些材料。小提琴和钢琴的齐奏引出一个劲道的节奏主题。这个主题很快让位给一个更加抒情的旋律，这是对第一乐章基本主题的回忆。乐章的发展部引进了前三个乐章更多的主题材料，直到“墓地”主题的出现，导向尾声。这是一个黯然神伤的尾声，一个默然无语的尾声，尽管普罗科菲耶夫是个天生的乐观主义者，这一回是痛苦而不是希望充塞了他的心灵。米亚斯科夫斯基听过这部作品之后，立即言简意赅地评道：“天才之作”。

敏茨和布朗夫曼这两位犹太血统的音乐家，天生具备悲剧意识，把这部作品惴惴不安的特点，揭示得淋漓尽致、直入核心。在色彩和音质上，变化幅度宽广，步调协调一致，这是一出悲惨到了荒诞程度的戏剧。作家索尔仁尼琴曾为“没有看到一切，没有听到一切，没有猜到一切”而向死难者道歉。

普罗科菲耶夫的第二小提琴奏鸣曲是应大卫·奥伊斯特拉赫的一再请求，从长笛奏鸣曲移植过来的，原作写于1943年，同年年底首演。普罗科菲耶夫说：“长期以来，长笛这件乐器就特别吸引我。在我看来，音乐文献中很少充分利用它。我希望这首奏鸣曲成为长笛曲目中一首清澈、透明的经典曲目。”改编时，钢琴声部一字未易，长笛的旋律线条大部分保留，只增加了一些双音和其他适合小提琴技法的装饰，尽管如此，两个版本在内在性格上还是截然不同。小提琴在表达手法上具有更大的潜力，尤其是在音色和织体上具有更大的容量，使乐曲的感情变得更加温暖和深

挚。这部作品采用亨德尔等人惯用的古典奏鸣曲四乐章形式。第一乐章开始以宁静的第一主题为全曲奠定了基调，第二主题动感加强，色彩绚丽，两个主题由两个插部衔接起来。第二乐章是个活泼的谐谑曲，普罗科菲耶夫好动的性格自然流露出来。第三乐章又回到了安静的气氛，这是气质忧郁的俄罗斯式情感，是整部作品中最美的一章。第四乐章是一个炫人眼目的回旋曲，主题繁多，情绪变化大。普罗科菲耶夫在结尾处开了个小玩笑，他把属调（G大调）一直用到结束前一小节才返回主调（D大调）。这里可以看出他一贯乐于显示的聪明。普罗科菲耶夫的第二小提琴奏鸣曲是名副其实的抒情杰作。但在内容深度上不及第一首。

敏茨和布朗夫曼在此毫不逊色于前，他们的演绎忠实地再现了这两首杰作的精神。

推荐唱片：

1. 门德尔松：两首小提琴奏鸣曲 DG419 244－2
2. 普罗科菲耶夫：两首小提琴奏鸣曲；拉威尔：G大调奏鸣曲 DG445 557－2
3. 帕格尼尼：24首随想曲 DG 415 043－2

二十一、东方神韵

——马友友、林昭亮

中国是个历史悠久、文化璀灿的国度。在历史上，曾经对周边国家的文化乃至世界文化产生了很大的影响。中国文化的立足点就是强调天人合一。即人和大自然的协调一致、融洽和谐。老子所谓："出生入死"，是把一个人的生当成是从大自然中脱颖而出，死是回归大自然的怀抱，人和大自然本为一体，是大自然的一部分。由此可见，中国文化讲究的是中和之美，也就是所谓中庸之道。因此，像西方那样在唯情论的纵欲和唯理论的禁欲之间纵横驰骋的人物（如圣·奥古斯丁），在中国是难得一见、被视为异端的。中国人很讲理性，不让情感任意发泄；但同时，在抽象思辩能力上也没能得到很好的发展。中国最有浪漫主义激情的诗人李白，情感也被理智控制着，限定在古典主义的框架内。耐人寻味的是，古代中国具有西方意义上的浪漫主义精神的人物庄子

提出的思想却奠定了中国艺术的理想，即人的技巧一旦达到最成熟的状态，就成为和自然一样的天然的东西，但又不是原来的自然，而是高出自然的。这是中国后世艺术理想的滥觞，诸如行云流水、巧夺天工、羚羊挂角、无迹可求、镜花水月、空中之象之类的巧辞妙喻无不源出于此。西方人眼中如行云流水般往来无羁的东方艺术境界在下面这位大提琴家身上表现得十分典型。

马友友 1955年10月7日生于巴黎。4岁起随父亲马贤俊学习大提琴。5岁就能公开演奏巴赫组曲。8岁上美国电视，与小提琴家斯特恩同台演出，受到大提琴巨匠卡萨尔斯的赞赏。1962年入纽约朱利亚德音乐学校和哈佛大学学习音乐，是著名大提琴家、教师伦纳德·罗斯的得意门生。1978年，马友友赢得埃德文·费舍尔比赛大奖。虽然成熟很早，是个神童，但是差不多20岁以后，马友友才正式活跃于演出舞台。他先上大学，好好学习、好好练习，循序渐进，再寻求发展机会，所以他的基础十分扎实。

听马友友拉琴，你首先就会被他的美妙音质所迷住，这是一种自然、和谐、清新的美，西方乐评人常常把这当作是东方美的极致。就“中和之美”而言，马友友确实体现了东方艺术的理想。

马友友在23岁的时候，就录下了全套的巴赫独奏组曲，他的演奏在技术上细致精确，在感情上热烈倾诉。这是战后一代大提琴新人在这套巨著演绎上取得的代表性成果。尽管马友友的演奏未必能迎合所有人的口味，后来的许多新录音版本还是以其作为比照的参考。显而易见，有了这样的成功，一般人在20年以后是不一定甘冒风险再录一遍这套组曲的，但是，马友友对此信心百倍，毫无畏惧。他说：“随着人的生活的改变，他讲故事的方式也会改变。毫无疑问，生活中的重大事件——孩子的出生、父母的亡故、家庭的变化——都会把你投入完全不同的一个角色，一种

完全不同的生存状态。你或者正视这一切，或者回避，舍此无它，你把这种变化并入到自己身上，然后在演奏中表现出来。这种演进或者变化是不可避免的，虽然很难确切地分析清楚。”

随着音乐修养的提高，马友友越来注重在古典音乐的圈子外寻找合作伙伴来共同挖掘、阐释古典名作的内涵。他打算和 6 组艺术家共同合作完成巴赫独奏组曲的新录音。马友友雄心勃勃的计划是这样的：他与一位建筑师、一位舞蹈编导、一位园艺师、一位歌舞伎演员、一对冰上舞蹈演员和一位电影导演的工作分头进行，并行不悖。每组人员对巴赫的一套组曲提出自己的理解，马友友把他们的理解叠加到他对巴赫的演绎中来。比如，以波士顿为基地的园艺师麦瑟维是他的合作者之一。马友友希望以持久和确定的方式来体现他们的合作——这首先是在波士顿市区中寻找一块 8 英亩的风景区。“在第一组曲中，我们尝试在市政府和联邦大楼外面的一块公共空地上，建立一座沉思冥想的音乐花园。从 20 层楼的高处往下看，那是一片碧绿葱茏的美景。但是，你从它上面匆匆走过，则一无所获！想想每天从这块空地上会走过多少联邦官员、职员，他们做出的决定影响着老百姓的生活。如果他们每天能够抽出 5 分钟的时间在上面散散步，思考思考问题，呼吸一下新鲜空气，这对他们本人、对老百姓可能都是非常有益的一件事！”马友友不能十分肯定这次新的尝试效果究竟会怎样，但是归根结底，听众如果过于追求一对一的拘谨的对应关系，则难免陷入枯燥乏味。只有被音乐激活的、新鲜的内心感受才能使这种形式变得引人入胜。这套新唱片将辅以一系列的录像片。

马友友常常被称作是一位天生的理想主义者，他的回答是：“理想主义不是幼稚无知的哲学。”他曾经进修过一门人类学课程，研究过沙漠中原始丛林居民的生活方式。他说：“我被看过的一部影片迷住了。影片叫《苦涩的瓜》，里面有一个盲人音乐家。他用

一根树枝和一把葫芦演奏音乐，唱一种简单之极的歌。现在，当我试图学会这首歌，思考它的意义时，我才发现它原来极其复杂，神秘莫测，美得令人吃惊，一切该有的它都有了。我总想去见识这些农业文明之前的人类，这些打猎聚居者的社会。他们靠每日的交谈来解决争执，居然能维持社会整体的相安无事，真让人着迷。

“所以，我想，总有一天我要到那里去，几年前，我有机会去了趟纳米比亚。我听了他们的音乐，他们不是在演奏，是音乐在那里响着。在某种意义上，他们把音乐当成是一种想象的仪式；比如，狩猎前要奏乐图吉利。我还去过一个奇怪的地方，我被吓住了，被它的荒芜和空旷，被它那深不可测的力量。此后，我一旦对音乐演奏有哪怕一丝的疑虑，我就想我见到过的这些景象，就记着，我们演奏音乐，原本有一个极简单的理由。我们在音乐上面覆盖了一层又一层复杂的东西。但是你无法否认音乐最本质的意义。这实际上改变了我看待音乐的方式，我想和真正的音乐爱好者演奏音乐，在那里，舞台和听众之间没有界限。音乐是交流的艺术，是参与的艺术，至少我们得朝着这个方向努力。”

马友友演出的台风亲切而潇洒。他在台上总是愉快，充满信心，和台下的观众紧紧联系在一起。他不像有的老前辈那样摆出一副凛然不可侵犯的高贵风度，仿佛说“今晚的音乐是我一手创造的”。他和指挥、乐队、听众共享音乐，这种平等、友爱、和谐的气氛使在场的每一个人都充满了一种幸福、期待的心情。

德沃夏克的大提琴协奏曲是马友友在舞台上演奏了无数遍的名曲，1996 年 3 月 19 日，在这部作品首演 100 周年之际，马友友在皇家节日大厅再度献演。几乎与此同时。Sony 唱片公司发行了新录制的这部协奏曲的唱片，值得一提的是，这张唱片上还有一首不常听到的赫伯特（1859—1924）的第二大提琴协奏曲，这样

的曲目搭配是怎样考虑的呢?

马友友说:“赫伯特和德沃夏克是朋友又是同事。他们在一起演奏室内乐,共同合作,他们在纽约同一所音乐学院教书,而赫伯特的协奏曲对德沃夏克有强烈的影响。在听了赫伯特的协奏曲6个月之后,德沃夏克开始创作自己的协奏曲。在短短的几年中,德沃夏克对美国音乐产生的影响难以估量。他和赫伯特在国立音乐学院教出来的学生后来成了杜克·埃林顿、科普兰、格什温的老师。德沃夏克并未因此受到赞扬。相反,他在欧洲先是因为来美国,再度因为对民间音乐的兴趣,屡屡受到贬抑。但是德沃夏克是一位大音乐家,他不断地环顾四周,寻找新的发展方向、新的思想。他把这些想法灌输给学生们,教导他们创造全然不同于古老欧洲的新音乐,他把学生们领上新的航向,而这对美国音乐的发展至关重要。”

马友友把他和库特·马祖尔指挥纽约爱乐乐团合作录制的这张唱片看成是向赫伯特和德沃夏克的献礼。德沃夏克的大提琴协奏曲是马友友心爱的乐曲,他在音乐会上演奏这部作品多次取得辉煌成功。因此,他是在报答德沃夏克的恩情。他说:“如果你真正掌握了一首乐曲,而且把它融会贯通变成你自己的血肉,那么它再出现时就会是完全不同的面貌。这就是音乐的玄秘,它从来都不是音符的汇总,它是无法量化的东西。即使我是托维(音乐评论家),我可以告诉你关于这首乐曲已知的一切,只要你去听音乐,你就仍然可以发现它有许多未尽之意。”

马友友对德沃夏克的协奏曲情有独钟。他10年前录下的唱片版本被认为充满了东方的诗情画意。在细节处理上,有许多独到之处。这个新版,不仅使该曲目的大多数版本黯然失色,即使是他自己的旧版本也相形见绌。把这两个版本进行一下对比,饶有趣味:新版更加注重表达音乐的分量,结构更加严整,声音更加

自然。马友友的表情更加简洁、高贵。旧版更加注意突出大提琴家的光辉，表演更加多情。在音响上，新版比旧版更丰满开阔。

赫伯特的协奏曲也演奏得十分遒劲有力。无论光辉灿烂、精神饱满的第一、第三乐章，还是温暖抒情的第二乐章，马友友都摒弃了过分的浪漫伤感之情。他的自由速度运用极为得体，第三乐章因之在流畅的韵律下显得更加温柔。第三乐章拉得光亮闪烁。这是不听可惜的演奏。

马友友现在使用一把前属杜普雷的 1712 年制作的斯特拉迪瓦里大提琴。他说："这把琴是我用过的乐器中的反应最迅速的。它所发出的声音是那么美丽，甚至比我想象的还美。"

这位追求尽善尽美的理想主义者，以他渊博的学识和掺有东方文化的素养，给大提琴园地增添了一块前所未见的风景。

推荐唱片：

1. 德沃夏克、赫伯特：大提琴协奏曲 Sony SK67173
2. 舒曼：大提琴协奏曲、民间风格小曲 5 首、柔板与快板、幻想曲 Sony SK42663

林昭亮　美籍华裔小提琴家林昭亮，1960 年 1 月 29 日生于中国台湾。5 岁开始学习小提琴。两年后首次登台演出，10 岁时获台湾青年比赛冠军。12 岁时被送往澳大利亚，入悉尼的新南威尔士州音乐学院，师从罗伯特・皮克勒学琴。1975 年获得奖学金，进入纽约朱利亚德音乐学校，成为名师迪蕾女士的学生。在校期间即已经与奥曼迪指挥的费城交响乐团和普列文指挥的伦敦交响乐团合作举行音乐会。1977 年夺得马德里索菲娅王后国际比赛的桂冠。毕业后，以独奏家身份与纽约爱乐乐团、芝加哥交响乐团、克利夫兰管弦乐团、皇家爱乐乐团、巴伐利亚广播交响乐团等世

界著名交响乐团同台献艺。并与许多独奏名家举行室内乐演出。1987 年加入美国籍，并在母校任教。

1981 年，林昭亮作为大陆邀请的第一位台湾音乐家来上海和北京访问演出，1984 年再度访华，均获得成功，给中国观众留下深刻印象。

和马友友一样，林昭亮是享有国际声望的华裔弦乐演奏家。他的声音和风格已经超越了地域限制，具有当代国际流行的共性。一般来说，中国人演奏弦乐器大都有一种特殊的感觉或韵味。我们中国人或者内行人一听就能够听出来。这情形很像一个中国人英语说得极好，好到外国人会误以为是纽约当地人，而我们却能够辨认出他的源出。这是一种奇妙的民族认同感。林昭亮的华裔背景藏匿在他的灵魂深处。他是一位地地道道的国际型演奏家，他和帕尔曼、郑京和之间只具有个人风格上的不同。这从他录制的斯特拉文斯基作品集可以得到明证。

斯特拉文斯基为当年他和小提琴家杜什金旅行演出写了一首《二重奏协奏曲》，又从他的舞剧《彼特鲁什卡》和《普尔钦奈拉》中选出几首乐曲改编成《嬉游曲》和《意大利组曲》。这些就是他为这个乐器组合写下的全部作品。这些乐曲不约而同地向古老的意大利小提琴学派表达敬意。在 18 世纪的精神风貌中掺入 20 世纪的和声与节奏。在风格上是典型的斯特拉文斯基式的机智、幽默和带有戏谑味的玩笑，节奏动力强劲，有种期待高潮的令人神往的感觉。林昭亮的琴声光润细洁，运弓十分精雅，把这些动听的乐曲处理得古意盎然，帕尔曼的同曲目唱片相形之下有些粗糙，感情的细腻程度上也略有不及。

林昭亮 1988 年推出的西贝柳斯和丹麦作曲家尼尔森（1865—1931）的小提琴协奏曲唱片博得了评论界的一片喝彩，被英国《留声机》杂志评为 1989 年最佳协奏曲唱片。

年轻时，西贝柳斯曾经有过从事小提琴独奏生涯的打算。他当时在一个弦乐四重奏组里任第二小提琴手，并且在音乐会上拉过独奏。当外出游玩时，他俱怀逸兴壮思飞，会站在船头迎风演奏手中的小提琴。不过我们还是应该庆幸他最终还是把精力投入了作曲事业。

1903年，西贝柳斯写出了d小调小提琴协奏曲的初稿，这时候他已经是两部成熟的交响曲的作者。尽管在技术上他十分有把握，西贝柳斯还是很谦虚地征询了几位小提琴家的意见。布尔梅斯特是西贝柳斯原本打算题献和首演的人。韦克谢是最终的题献者。1905年定稿的首演却落到了柏林爱乐乐团的首席哈里尔身上，那是1905年10月19日在柏林，由理查·施特劳斯指挥柏林爱乐乐团协奏。评论界反响热烈，但是当时坐在观众席上垂垂老矣的约阿希姆不喜欢这部新作，称它既骇人听闻又枯燥乏味。今天，这部协奏曲已经牢牢地确立了它的经典地位，是西贝柳斯最受大众欢迎的作品之一。林昭亮的演奏琴声纯美、技巧轻松，艺术感觉敏锐。他在乐曲开始处拉出来的幽香清亮的声音一定正是西贝柳斯心目中设想的效果。柔板乐章柔和、温暖、节制，没有我们常听到的过度昏热的感情泛滥。林昭亮不把这部作品当作是单纯力量筋骨的展示，而是注重表现西贝柳斯内心希冀的高雅的贵族气质。他的技巧十分好，不过分强撑硬努，使用合理自然。在顺应自然这一点上，林昭亮体现的是典型的中国美学理想。

尼尔森是西贝柳斯的同龄人，同属民族乐派的代表性人物，也是一位小提琴演奏好手。除此之外，两人不再具有什么共同之处。两人的音乐风格南辕北辙。西贝柳斯眼望过去，19世纪晚期浪漫伤感的余绪终生不能释怀，作品有很大的国际影响；尼尔森植根未来，独创的渐进调性和倔强有力的音乐语言不为当时理解；生前发展局限于国内一隅。两人都从各自国家的民间音乐中汲取营

养，尼尔森倾向于瘦硬，感情是亲切中带有严厉，不像西贝柳斯那样多情善感，正因为这样，他的温柔一刻常常能给人带来特别深刻的印象，就像他的这部小提琴协奏曲所显示的。

尼尔森的小提琴协奏曲是1911年写成的，是他在协奏曲领域最具雄心的作品，1912年2月28日在哥本哈根由丹麦小提琴家穆勒举行首演。它的风格直接承继勃拉姆斯晚年的《小提琴、大提琴二重协奏曲》，那是一种洗尽铅华、摒弃繁缛的境界。全曲由三个乐章组成。庞大的第一乐章包含一个缓慢的段落接一个快速的段落，和第二、三乐章在听觉上构成两个分量相当的部分。评论家曾经对这两个部分风格差异之大提出异议，尼尔森的答复是这样的："我们也许可以说第一乐章更加活跃激动，但它因此就是更好的音乐吗？我想不是。在终乐章回旋曲中我极力强调音乐的环境已经改变了，在结尾处，它摒弃了一般能够带给听众惊奇和感动的东西。对我来说，这一点表达得十分清楚。写一个辉煌的结尾轻而易举，但那样的话，我岂不是太愚蠢了。"第一乐章以一段戏剧化的小提琴独奏华彩引出一个抒情的主题，它带有亲切、庄重的味道，在发展成一个极度温存的旋律时戛然而止。转入奏鸣曲式的快板段落，富有男子气概的高视阔步的主题与流畅舒缓的抒情主题形成对比，中间夹有许多有趣的插部，其中有一处的旋律像穆索尔斯基《图画展览会》中"未出壳小鸡的舞蹈"一段。第二乐章平静的半音阶旋律，带有变幻的色彩和不可预知的即兴成分，结尾美得令人神摇意夺。第三乐章用传统的回旋曲式写成，随想风格的断奏曲调表现有意抑制的愉快和高兴的心情，很近似勃拉姆斯《小提琴、大提琴二重协奏曲》第三章对欢乐情绪的理解。华彩乐段之后，回旋曲主题再现，音乐逐渐越来越轻、越来越淡，由一声强奏和弦断然结束，和第一乐章结尾造成呼应。林昭亮以令人屏息的技术解决了这部协奏曲中大量的棘手段落。他的发音

优美，音质纯净，对作品结构的把握十分透彻；自始至终全神贯注，把尼尔森柔情的一面演绎得特别美。

林昭亮从 15 岁开始跟随多萝西·迪蕾女士学琴，一直学到 21 岁。对这位名闻遐迩的一代名师的教学方法有深刻的理解。鉴于迪蕾女士培养出来的明星级演奏家在当今世界音乐舞台上占有日益重要的地位，这里引述一段林昭亮对她的教学方法的评价："我们在世界乐坛上看到的那些已是职业独奏家的、出了名的她的学生，只是她学生中的少数。因此你可以想象出这个名单有多长。她有很多学生在世界各地当乐团团员，当老师，教下一辈的年轻学生。她的学生在亚洲、苏俄、欧洲、以色列，甚至南非都有。所以，从这可以想象得到，她的影响可以传好几代。对我来讲，她很重要的几点好处就是：第一，她非常友善，不是一个那种传统的严师，严峻得把学生吓个半死。第二，她的看法非常透彻。她分析一个学生演奏方面的问题，不会只是敷衍地说：'你这个音拉得不准，调一调就好了。'从来没有这回事。要详细地说这个学生为什么会拉走音，要问这个学生自已了解自己的问题在哪里。所以，过了一段时间，有了这种训练之后，学生也可以自己分析自己的错误。即使哪一天不再跟她学了，还是可以自己教自己，一直教一辈子。第三，她还很关心所有学生的个人成长。像我小时候，她总要问我有没有自己读书，有没有机会去多看些不光是音乐方面的书刊，还有历史、社会学，这些都是对个人成长很有影响的知识，都需要得到。然后，过一段时间，学生长大了，她又开始关心成家的问题。所以，学生常常把她当作祖母一样看待。她知道一些学生在纽约生活很苦。有时她觉得这些学生学琴的过程不够稳定，就要了解为什么不稳定。是不是不练琴，为什么不练琴，是不是在外面打工打得太苦了。或者，像一个中国来的学生，住在一个外国人的家里，是不是处理得不好，有冲突。怎样处理

这些小细节，她都会帮忙。跟迪蕾处了一段就会发觉，她这个人很细心，非常关心每个学生。我跟她学了 6 年，毕业之后我还是找机会回去拉给她听，或者向她请教一些演奏技巧方面、音乐方面，或人生观方面的问题。”

在世界各地登上音乐表演舞台的华裔演奏家还有许许多多。他们共同的特点是自然、朴素，讲究韵味，追求弦外之音。他们的成就丰富了许多经典名作的内涵，同样是我们中华民族的骄傲。

推荐唱片：

1. 斯特拉文斯基：嬉游曲、二重奏协奏曲、意大利组曲 CBS MK 42101
2. 西贝柳斯、尼尔森：小提琴协奏曲 SONY SK 44548

二十二、大众明星
——穆特、米沙·麦斯基

20世纪进入80年代以来，在信息技术日新月异高速发展的推动下，传媒广告对娱乐业的兴衰起着越来越重要的作用。一个成功的演奏明星的出现，背后倾注着许多无名英雄的巧思与智慧。人缘关系好，机缘凑巧，再加上老前辈的提携奖掖，这些因素和成为明星本身应具备的素质同样重要。几十年前靠一场音乐会轰动一时、确立地位的事情已经没有了。代之而起的是传媒广告夜以继日的宣传报道，可以使一个人从默默无闻变成大众明星。当然，如果没有真本领，传媒也是爱莫能助的，这道理在音乐界尤为显而易见。

现在早已闻名遐迩、甚至夸张点说家喻户晓的女小提琴家**安妮·索菲·穆特**，1963年6月29日生于德国西南部的巴登地区，

是卡拉扬的被监护人，阿伊达·施图基的学生。穆特十几岁时，卡拉扬在听过她演奏巴赫的《恰空舞曲》后，对这个小女孩演奏中表现出来的力量留下了深刻的印象，以后一有机会就带上她一起演出。因此，穆特对卡拉扬感恩戴德，称之为她音乐上的导师和领路人，从卡拉扬那里获得的教益，比任何小提琴教师给予她的都要多。“我把卡拉扬作为我的楷模，他是那样地难以置信地博学多才，但同时，他也知道怎样生活。他划船、驾驶飞机、进行体育锻炼、欣赏大自然。当然我们都很怕他，但这会使你进步得更快！他把你推到极限，促使你发挥出自己最大的潜力。”

有这样一位德高望重的指挥大师的鼎力扶持，在很短时间内，穆特的声誉就传播开来了。靠着新闻媒介的推波助澜，她很快就成了广大音乐爱好者熟悉的人物。她长得尽管算不上美，却也丰满娇艳。这样的形象很容易给人留下印象，利于宣传。因此，穆特的招贴画也频频出现在公众场所的宣传海报上。

从卡拉扬那里，穆特重点学习了德国古典和浪漫时期的经典小提琴协奏曲。卡拉扬晚年指挥风格中深入作品灵魂、沉浸其间、难以自拔的特点也反映在和穆特录制的这些作品中。贝多芬的小提琴协奏曲用了 48 分钟，许多段落像个满腹心思的老人；莫扎特的小提琴协奏曲最需要它的演奏者具备质朴盎然的童趣，卡拉扬也示范不出来。虽然穆特琴音清澈，风格贞静，倒是后来和马里纳指挥圣马丁室内乐团合作录制的那张莫扎特第一小提琴协奏曲的唱片意趣风发，浑然天成，颇得曲谙。尽管如此，跟随卡拉扬学习这段经历，仍然为穆特今后的艺术发展打下了牢固的基础。卡拉扬对待音乐作品深刻的领悟能力和高尚的感情，他对德奥作品如数家珍般的熟稔与热爱，尤其是他的力拔千钧的威力和君临一切的帝王般的气概，无一不给穆特留下了强烈的影响，如楔子般打进了穆特的演奏风格中。

德国音乐如同这个民族的人民一样，给人的第一印象就是严肃。他们在行动时庄重沉稳、深思熟虑、一丝不苟；在思考问题时，喜欢建立庞大的理论体系，擅长玄妙的思辩哲理，甚至不惜钻牛角尖。在他们看来，严肃地做好每件事，是理所当然应该采取的态度。穆特正是以这种德国式的严肃来对待各种不同风格的音乐作品。在她的演绎中，一本正经甚至达到了正襟危坐的程度，这正是卡拉扬传授给她的对待音乐的态度。

在贝尔格的小提琴协奏曲中，她找到了自己的这种严肃精神最适合的用武之地。贝尔格的这部作品有一个标题“为了纪念一位安琪儿”，这位安琪儿（天使）指的是马勒的遗孀和名建筑师格罗皮尤斯所生的女儿玛侬，贝尔格一直是她的挚友。玛侬患了小儿麻痹症，在和病魔进行了长期勇敢的搏斗之后，在18岁那年悲惨地离开了人世。贝尔格获悉这一噩耗后，伤心异常。正巧不久前小提琴家克拉斯纳约请贝尔格写一首协奏曲，贝尔格就决定写一部小提琴协奏曲来纪念玛侬。这是一部用十二音技巧写成的作品，但是却不像许多十二音作品那样抽象难解。贝格尔是在较短时间内一鼓作气写完的。巨大的悲痛笼罩在他的心头。渴望、悔恨、甜美、忧伤这些单纯的感情交织在一起，混合成复杂的整体。穆特以白热化的激情投入演奏，表达遭受痛创的生命的不屈，和病痛折磨下凄苦的心灵的阴影。让你听起来很不舒服，这正是作曲家心目中设想的效果。但是在最后的结束部分，贝尔格以苦涩甜美的吟唱来安慰玛侬的在天之灵。穆特的表现却过于生猛，仿佛是要唤醒天堂里的玛侬对生前病痛的回忆。这又有违作曲家的心愿了。在此，穆特喜欢狂烈的感情波澜和钢铁般意志的倾向表露的很明显。

同样，在她演奏普罗科菲耶夫的第一小提琴协奏曲时，第二乐章魔鬼般尖刻的机智和粗暴的幽默很投其所好；抽鞭似的滑奏，

效果惊人的高音泛音和咬弦入里的强奏八度，都表现得生龙活虎。但是在抒情的篇章中，比如第一乐章开始和结尾处，对于悠长舒缓的旋律，她似乎显得不厌烦了，想赶快结束这些，进入她喜欢的段落。这样的演奏能够深得作者之心吗？

穆特曾批评现在的小提琴家人云亦云，没有个性。但到目前为止，她表现出来的也多是任性而非气质，或者说是一种喜爱标新立异、内涵相对浅露的气质。在题为《卡门幻想曲》的这张销售量突破多少多少万张的唱片中，显示出穆特的小提琴技艺并非无懈可击。萨拉萨蒂的《吉普赛之歌》结尾一段并不太难的左手拨奏，两度绊蒜，令人吃惊；维尼亚夫斯基的《传奇曲》也缺乏忧世伤生的浪漫情怀；在处理马斯涅的《冥想曲》这类小东西时，她的一本正经的严肃也不肯松懈片刻。倒是拉威尔的《茨岗》实在迎合穆特寻求刺激的心理，拉得痛快淋漓，酣畅如意，虽然狂野了点，未必切合拉威尔要有法国风味的指示，仍然十分精彩。

穆特对当代作曲家的创作有一种灵犀相通的感悟。这些作品虽然称不上前卫，但表现起来也并非容易。卢托斯瓦夫斯基把自己的《帕蒂塔》题献给她，并且对她的演绎表示很欣赏。

卢托斯瓦夫斯基写道："帕蒂塔原是为小提琴和钢琴而作，是受圣保罗室内乐团的祖克曼和涅克鲁格的委托，由他俩在 1985 年 1 月份的一次我的作品音乐会上首演。

"这个小提琴和乐队的新版是特别为穆特而写的，并且题献给她，穆特演奏的我的作品《链条 2》，给我留下了特别强烈的印象。她的非同凡响的艺术是我改写《帕蒂塔》时真正的灵感源泉。我希望将来还能再为她写点别的。

"《帕蒂塔》共分五个乐章，一、三、五由小提琴和乐队演奏，二、四和五的一部分由小提琴和钢琴演奏。这里使用帕蒂塔这个名称是模仿巴赫称呼他的一些组曲形式的作品的先例，暗示了巴

洛克音乐的影响。"

卢托斯瓦夫斯基的这首《帕蒂塔》和《链条2》都有穆特激情焕发的演绎行世。确是为小提琴曲目的拓展做出了有价值的贡献。

穆特的艺术虽然招眼，相比之下，她的生活显得隐秘不彰。她喜欢爬山运动，住豪华的旅馆，开快车。在开车的时候，喜欢听听菲茨杰拉德（爵士乐歌手）、本尼·古德曼（爵士单簧管演奏家）和格伦·古尔德。1989年，她嫁给了一位年岁比自己大许多的律师温德里奇，这令她的父母很生气，他们都反对这门亲事，但是穆特依然我行我素。这事后来慢慢平静下来。1995年8月温德里奇突然死于癌症，令许多穆特的崇拜者感到意外。穆特自己没有作任何公开说明，不到一个月的时间，她又重返音乐会舞台。亲人的早逝对穆特是个巨大的打击，这已经反映在她的演奏之中。

1996年DG公司为它的超级明星发行了两张唱片。一张是西贝柳斯的小提琴协奏曲及两首小夜曲、一首幽默曲；一张是和钢琴家奥克斯在柏林爱乐大厅演出的录音。

我们了解一下穆特是怎样看待西贝柳斯小提琴协奏曲的："这部协奏曲结构设计得很聪明，它是用短小简捷的砖块搭起来的，不像那些德国作品充满了没完没了的发展段落。演奏它，你不用动很多脑筋；但是自始至终你绝对需要强壮的体力，因为它在技术上是很不舒服的。这正是我喜爱它的原因。"不知是不是受了穆特演绎现代作品的影响，我觉得穆特在这部经典的小提琴协奏曲中，不想与任何前人重复，甘愿走一条独辟蹊径的险路，宁肯把西贝柳斯看成是卢托斯瓦夫斯基的同仁，而不把它当成晚期浪漫主义的余绪。协奏曲第一乐章开始处一般小提琴家清纯沉静的进入，穆特以威力焕发、激情十足的独特视角代替，很新颖，但是说服力呢？等到真需要激情力度的时候（第一乐章222小节起），穆特又显得实力不足了，弓有离弦的倾向，听起来是拉劈了的感觉。

1995年9月，穆特在柏林爱乐大厅的独奏音乐会是她丈夫死后一个月举行的。“十年生死两茫茫，不思量，自难忘。”穆特将这张唱片献给亡夫表示纪念。曲目经过精心挑选，寓有深意。

勃拉姆斯的《c小调谐谑曲》揭开一个忐忑不安的感情世界。普遍认为德彪西的小提琴奏鸣曲是笼罩着面纱的梦境，是第一次世界大战引起的心灵恐慌和作曲家身罹绝症导致的肉体痛苦的综合反应。穆特的表现使我们感到她把丈夫的去世视同一场噩梦，不相信这是现实。莫扎特的《e小调奏鸣曲》(KV304)作于1778年莫扎特的母亲逝世之后不久。穆特的视角从亲人的诀别切入，与自己的丧夫之痛产生强烈共鸣。平时演奏莫扎特常有的妩媚雅致让位给沉痛哀思，第二乐章中天使般静谧的安慰也变得呜咽哽塞。

弗朗克的小提琴奏鸣曲中的“苦”味被穆特表现得极生涩。真挚沉痛的感情赋以丰富多变的色彩，对亡灵的慰藉不言自明。穆特的演绎在众多的优秀的弗朗克奏鸣曲版本中也是突出的。加演的两首勃拉姆斯匈牙利舞曲（第2号和第5号），在穆特内心深处点燃起苍劲的吉普赛火焰。这张唱片穆特的演绎个性强烈，有痛不欲生之感。她的狂放不羁的艺术个性，与梅纽因有许多相似之处，难怪卡拉扬称她为梅纽因之后最大的演奏天才。经历了中年丧夫之痛，穆特的表演更增添了艺术感染力。

艺术家的发展从来都有其必然的内在动因，不以听众的想往而改变。从穆特初出茅庐时那份天真自然的可爱（在门德尔松小提琴协奏曲中），到松弛洒脱的恬淡（她的勃拉姆斯协奏曲第一乐章的进入一点不较劲），到今天痛不欲生的柏林音乐会，预计在今后相当长的时间内，不管她的艺术如何发展，穆特都会是唱片公司的摇钱树，市场的宠儿；她的激情十足的演奏，不仅是作曲家创作灵感的源泉，也是许多人衷心的挚爱。

推荐唱片：

1. 勃拉姆斯、门德尔松：小提琴协奏曲 DG445 515—2
2. 莫扎特：第一提琴协奏曲、交响协奏曲 EMI7 54302—2
3. 斯特拉文斯基：小提琴协奏曲；卢托斯瓦夫斯基：链条2、帕蒂塔 DG423 696—2
4. 贝尔格：小提琴协奏曲；瑞姆：时间之咏 DG437 093—2
5. 柏林爱乐大厅音乐会实况录音 DG445 826—2

大提琴家米沙·麦斯基 1948年生于拉脱维亚首都里加。他先是在当地的音乐学院学习，后又到列宁格勒音乐学院学习。在赢得了1966年度的柴科夫斯基国际大提琴比赛后，他被邀请到莫斯科跟随罗斯特罗波维奇继续深造。并在苏联举行了多场音乐会。1972年，麦斯基移居以色列。第2年，到美国举行了卡内基音乐会首演。随后，又从传奇大师皮亚季戈尔斯基进修。1975年起，开始与欧美各大交响乐团合作举行广泛的演出，声名日盛。麦斯基参加许多室内乐演出，特别值得一提的是和钢琴家阿格里奇的合作。

麦斯基满脸大胡子，乱蓬蓬的一头卷发，在女性看来，特别具有艺术家的风度。他的小品集取名《沉思》和《柔板》，也像是经过了周密策划的市场营销的产物。尽管唱片销售量的庞大不应该成为我们评判艺术水准的尺度，但是销量对于提高唱片公司的信心尤其是演奏家本人的信心，实在具有莫大的推动力。

在麦斯基和阿格里奇录制的贝多芬《大提琴奏鸣曲集》中，清新的气息扑面而来。麦斯基的琴声光辉温暖、悦耳怡人，阿格里奇的配合敏锐到位、从不抢戏，录音平衡偏向大提琴，使麦斯基

在这位名声显赫的奇女子映衬下更觉光彩照人，把贝多芬从青年到老年时期的不同心态，一一讲述给我们听。麦斯基在巴赫 6 首独奏组曲中屡遭非议的感情过于激动的现象得到了彻底抑制。他演奏的肖斯塔科维奇的两首大提琴协奏曲的唱片，是继罗斯特罗波维奇之后，理解最深刻透彻的，只是在高潮爆发处，也许不及罗斯特罗波维奇的力量那样大。录音可要好多了，是值得聆听的好版本。

麦斯基对俄罗斯的感情错综复杂。1995 年 11 月，在阔别 23 年之后，麦斯基回到了莫斯科。用他自己的话来讲："我对这里的人和事还是有许多美好的回忆，不光是朋友们，还有我的学习岁月。但是我不得不说：剥夺了我两年之久练琴自由的监狱生活治愈了我的任何思乡之情。"麦斯基没有明说他是因何原因被监禁的，但是我们可以从他多情善感的琴声中感觉到他曾经受过的心灵创伤。

麦斯基在莫斯科音乐会上演奏的是普罗科菲耶夫的晚期作品《交响协奏曲》。这部作品的产生过程漫长艰难，我们从头讲起。

1933 年夏天，普罗科菲耶夫在国外草写大提琴协奏曲的时候，他已经下决心返回苏联定居。因此，和国内在音乐方面的联络骤然加温。他同时在写一部乐队用的《交响组歌》，希望能成为官方接受他的见面礼。但是，苏联国内当时的意识形态领域形势十分严峻，除了标语口号式和歌功颂德的作品，不是认为内容晦涩，就是被判空洞无物。普罗科菲耶夫当然也概莫能外。1938 年 11 月 26 日，他的大提琴协奏曲首演反响平平。这与独奏家和指挥家对这部作品未能吃透也有很大关系。这是钢琴家李希特的看法，他参加了彩排，普罗科菲耶夫当然很高兴。在写作过程中，普罗科菲耶夫曾经多次把乐谱搁置一边，来应付上面派下来的任务。这样就把他的乐思打断了，作品弄得支离破碎、头绪纷烦。结果，普

罗科菲耶夫干脆把乐谱一收了事。这可根本不像他平时的所为。接着，是几年兵荒马乱的卫国战争时期。直到1947年12月，年轻的罗斯特罗波维奇以钢琴伴奏的形式又恢复演奏了这部协奏曲，才又激发了普罗科菲耶夫把它修茸一新的热情。尽管当时身体不好，他还是在罗斯特罗波维奇的帮助下，着手干了起来。但是，随着工作不断深入，焕然一新的添加部分是如此之多，普罗科菲耶夫只能把它称作《第二大提琴协奏曲》了。最后看到乐队越来越扩张的写法，就把名称定为《交响协奏曲》，用来强调这部作品在庞大的规模和复杂的戏剧性方面，都更接近于交响曲。这部作品结构十分紧凑，音乐语言丰富、含蓄，甚至难于索解，不像他的两部小提琴协奏曲或五部钢琴协奏曲那样容易领会，独奏声部也不是那么炫耀，而是更注意和乐队的融合、交相辉映。写作过程中，普罗科菲耶夫曾多次向罗斯特罗波维奇询问大提琴的技术细节，均得到了细致满意的答复。首演在1952年2月18日举行，由罗斯特罗波维奇担任独奏。

麦斯基得自罗斯特罗波维奇的真传，在风格特点方面也有几分相似，他的琴声听起来非常润泽，感情柔美细腻。在苏联国内不愉快的经历，给他的演绎涂上了黯淡的底色。

莫斯科音乐会之后，麦斯基为DG公司录下了普罗科菲耶夫的这部《交响协奏曲》，担任指挥的是麦斯基称之为“了不起的音乐家”的普拉特涅夫和俄罗斯国家交响乐团，同时录制在一张唱片上的还有米亚斯科夫斯基的大提琴协奏曲，麦斯基称其具有“令人难以置信的美并且遭到不公正的忽视”。

看来，这类遭到不公正待遇的事在当年苏联的音乐界是屡见不鲜的。只不过音乐作品（尤其是器乐作品）相对抽象，可以有意义上的多重阐释，不像文学作品那样容易被人抓住把柄。

推荐唱片：

1、普罗科菲耶夫：大提琴交响协奏曲；米亚斯科夫斯基：大提琴协奏曲 DG449 821—2

2、肖斯塔科维奇：两首大提琴协奏曲 DG445 821—2

二十三、中国气派
——马思聪、胡坤、薛伟

西洋乐器传入中国，最早可以追溯至明朝万历年间。不过，真正形成规模，得到清末西学东渐的时候。从清朝的皇室、海关，到民国初年的大总统府、北京警察厅、军阀的部队，都陆续成立了军乐队，有的还建立了小型的管弦乐队。当时这些乐队一般都雇用洋教习，召一批穷孩子当新兵进行学徒式的训练，然后就当军乐兵。乐队的任务主要为典礼仪式或宴会大礼奏乐祝兴，偶尔也出现在一些官宦商家的婚丧大礼上。这些军乐兵，无论其专业水平还是文化修养，都远没有达到专业演奏家的水平。

小提琴这件最擅长歌唱的乐器，大致到了民国初年以后，才逐渐受到民众的喜爱。当时，中国小提琴的先行者们长袍马褂，登台一响，台下稀稀落落的知音者与好奇人听到的不乏西方名作。像早期的中国作曲家聂耳、刘天华、冼星海都学过小提琴，二胡名

曲《空山鸟语》是刘天华听了津巴利斯特访华音乐会上的巴齐尼《精灵轮舞》一曲后受启发而作；冼星海留苏期间写的一首小提琴曲《红麦子》（又名《郭治尔—比戴》）是很美的抒情小诗。到30年代，由于马思聪这样的职业演奏家的出现，中国的小提琴事业往前大大地跨进了一步。

马思聪（1912—1987），是广东海丰人。1923年赴法国留学。翌年入南锡音乐学院主修小提琴，后入巴黎继续深造。1929年回国。1930年再度赴法，师从毕能蓬（1880—1956）学习作曲。1932年回国创办私立广州音乐学院并任院长。1935年在北平举办独奏音乐会，演奏自作的G大调奏鸣曲和柴科夫斯基的小提琴协奏曲。抗日战争爆发后曾任云南中山大学教授、重庆中华交响乐团指挥。1946年应邀任台湾交响乐团客席指挥，演出他所作的《第一交响曲》。后在上海、广东、香港等地从事音乐活动。中华人民共和国成立后，历任中央音乐学院副院长、院长及中国音乐家协会副主席等职。“文化大革命”爆发后，受到残酷迫害，1967年涉险逃往国外，后侨居美国费城。

马思聪是中国第一位达到了音乐会演奏家水准的小提琴家。他主要受到法国小提琴学派的影响，风格清丽高洁，一尘不染。在全盛时期，技巧稳固可靠。他擅长演奏法国作品，如拉罗的《西班牙交响曲》，当时国内还没有第二个人能够演奏这样高难度的作品。音乐爱好者以我们中国出了这样高水平的小提琴家而自豪。马思聪是一位出色的作曲家。他为自己的乐器写下了大量的脍炙人口的作品。主要有：《内蒙组曲》（由《史诗》、《思乡曲》、《塞外舞曲》三首乐曲组成）、《西藏音诗》（包括Ⅰ述异，Ⅱ喇嘛寺院，Ⅲ剑舞）、《牧歌》、《跳元宵》、《G大调奏鸣曲》、《回旋曲》、《F大调小提琴协奏曲》和《双小提琴协奏曲》等。这些作品无可辩驳

地证实了他是一位优雅精妙的抒情诗人，不仅能够写《双小提琴协奏曲》这类气质高雅、优美动听的沙龙乐曲，也能够创作出《思乡曲》这类人民群众喜闻乐见的通俗旋律(这往往需要更高的天赋)。这些作品的技巧极为小提琴化，感情极有节制，不像小提琴协奏曲《梁祝》伤感泛滥得有些俗气。这些作品值得更多的小提琴家学习演出。马思聪是一位很有抱负的作曲家。除了小提琴曲之外，他还作有：两部交响曲、《弦乐四重奏》、大合唱《民主》、《春天》、《祖国》，管弦乐《山林之歌》、《阿美组曲》、舞剧《晚霞》、歌剧《热碧亚》等。马思聪勤于教学，为新中国培养了一批杰出的小提琴人才。在中国的小提琴发展史上，他占有突出的位置。

解放后，我国政府十分重视发展音乐事业，先后派出了大量留学生出国学习深造。同时聘请了外国专家来华讲学，这对提高我国整体的音乐水平提供了必要的前提条件。全国各地涌现出许多专业小提琴演奏者。在有些地方，如广东音乐、新疆民间音乐中，小提琴还被当作民间乐器来使用。进入80年代以来，许多青年小提琴家闯入国际乐坛，在著名的国际大赛中屡屡获奖，引起国际乐坛对中国新秀刮目相看。

胡坤就是第一位在国际比赛上为祖国争得荣誉的小提琴家。1963年，胡坤生于四川成都。6岁开始在父亲的严格指导下学习小提琴，并从母亲学习钢琴。8岁初次登台演奏，显出超群的音乐才华。12岁已经能演奏技巧高难的帕格尼尼小提琴协奏曲。13岁考入中国人民解放军国防科工委文工团任独奏演员，师从中央音乐学院名师林耀基，在老师精心调教下，取得显著进步。1980年11月，胡坤赴芬兰参加第四届西贝柳斯国际小提琴比赛，获得第5名，开我国小提琴选手夺取国际比赛奖牌之先河。国外的音乐界

对他的表演评价相当高。西贝柳斯生前密友、音乐权威埃里克·塔瓦斯特约维瓦先生说："胡坤演奏的西贝柳斯不同于斯堪地那维亚岛的解释，具有一种东方的美，像雪花一样的美。"我隐约记得，胡坤归国举行的汇报演出曾给当时国内的提琴热加了一把柴禾。

中国唱片公司于1984年发行了一张胡坤演奏的唱片。曲目有哈恰图良的小提琴协奏曲、伊萨伊第三首独奏奏鸣曲、帕格尼尼D大调协奏曲华彩乐段。哈恰图良协奏曲拉得气魄宏伟，声音灿烂，不拘泥于细微末节，而是泼墨重彩、描绘绚丽的民间景象。第三乐章副部主题拉出一个酣畅淋漓、如醉如狂的高潮（435－440小节）。这是敢于放开手脚的演奏，我认为胜过以下几位小提琴家的同曲目版本的演奏：谢林过于精细；柯岗气魄不足；里奇一点显不出炫技家的风采，闷声闷气。胡坤的演绎比他们的更令人信服。

胡坤后来受到职业病（据说是手指震颤性麻痹症）的干扰，演奏活动一度中断。近年来，又重新恢复演出。

祝愿他一切顺遂，取得更好的成绩。

和胡坤同岁，在国际乐坛上赢得更大声望的是河南郑州人薛伟。在70年代，如果有文艺专长，中学毕业后，可以免去上山下乡之苦，所以当时大多数的家长都愿意让孩子学习一种乐器。由于很少有机会听到西方音乐，薛伟从8岁开始的学习缺乏环境的熏陶。直到后来进入上海音乐学院附中，特别是1983年进入中央音乐学院师从林耀基先生，才步入严谨的学习正轨。薛伟进步迅速，两年后，在国际比赛中认识了尼曼先生，提出想去英国学习，尼曼先生爽快地答应了。一星期后办好手续，于1985年11月薛伟赴英随尼曼教授继续学习。

薛伟曾经获得第八届柴科夫斯基国际音乐比赛小提琴银奖和

第十届卡尔·弗莱什国际小提琴比赛金奖。他使用一把制作于1699年的斯特拉迪瓦里小提琴。

薛伟在学生时代，比较喜欢演奏浪漫派作品，以其感情迭荡起伏、比较容易把握、富于效果之故。随着学习的深入和修养的提高，薛伟对不同风格的把握能力增强了，对作品的认识深度增加了。他认识到，演奏是再度创作的过程，如果没有自己的理解、独特的风格，那么这样的演奏与其滥竽充数不如根本取消。但是，如果过于强调自我，又容易人为地加进自己的东西，忽视了作曲家本身，音乐本身要求的东西，不能忠实地表现音乐作品。掌握好恰当的分寸是很不容易的。

薛伟体现了中国人拉琴的许多特点。一开始没有进入状态时，他常常会表现得非常紧张；一旦进入音乐中，他浑然忘我，可以产生非常强烈的感染力。他的琴声十分甜美，但也不忌讳粗砺的宣泄，一切都以音乐的要求为指归。尽管他一再声言音乐本身高于一切，许多评论家仍然指出他有追求过分个性化的倾向，这种倾向有时会导致他的演奏有散漫之嫌。在谈到学艺的感想时，薛伟坦承他早年总是自觉不自觉地追求做出点什么效果。可是，如果感情不是自然流露出来的，而非得加些外力才能表达出来，这样的演绎总难免差强人意。他认为，高超的技巧算不了什么，关键是要在高超的技巧里传达出内在情感。这是清水出芙蓉天然去雕饰的感觉。正因为此，他特别喜欢莫扎特，一切都自然妥帖地在那里，一点没有强挤出来的感觉。谈起小提琴家，他喜欢海菲茨演奏的浪漫派作品；谢林、格吕米欧演奏的莫扎特和贝多芬的作品；米尔斯坦演奏的巴赫的奏鸣曲和帕蒂塔；还喜欢克莱斯勒。对于当今年轻的一代小提琴家，他认为技术都普遍完美，不出错音，音色非常漂亮，但缺乏音乐内涵。相对而言，他只比较欣赏文戈罗夫和美岛莉。

薛伟学艺的不同阶段，曾经模仿了许多大师的演奏风格。现在，他感到自己已经化而出之，不再拘于一家一派，而形成一己天然率真的面貌。

薛伟演奏的勃拉姆斯、门德尔松、柴科夫斯基的小提琴协奏曲都获得了评论界高度的赞赏。标准曲目之外，他还演奏一些名气较小的作品，包括理查·施特劳斯早年所写的小提琴协奏曲和1996年因滑雪而意外遇难亡故的英国作曲家克里斯托弗·海丁顿（1930—1996）的小提琴协奏曲。

理查·施特劳斯的小提琴协奏曲写于学生时代，在1882年完成，当时作者只有18岁。协奏曲采用德国的传统浪漫风格，作品兼有门德尔松和布鲁赫的影响，尚不具备成熟时期的音乐个性。作品最非同寻常的特征是省略了惯常使用的华彩乐段。理查·施特劳斯将作品献给他的表兄本诺·瓦尔特，他们俩在维也纳首次登台时演奏的就是这部作品的小提琴和钢琴版本。理查·施特劳斯在这部协奏曲中表现了他对管弦乐熟练的掌握。作品有非常深情感人的段落。第一乐章中一个精美的抒情插部（8分15秒开始）令人销魂；第二乐章慢板纵情投入；第三乐章回旋曲俏皮、精巧，表现了理查·施特劳斯性格中活泼好动的一面，是他后来的交响诗名篇《蒂尔恶作剧》的一次预先练手。薛伟的演奏热情洗练，技巧轻松洒脱，音质纯净、光洁，引人入胜。

海丁顿的小提琴协奏曲写于1959年，献给英国小提琴家拉斐尔·霍尔姆斯。温暖的抒情是这部作品的灵魂。音乐语言回荡着沃尔顿的影响。两个柔情的乐章中间夹着一个谐谑曲，这种曲式安排也近于沃尔顿小提琴协奏曲的布局。第一乐章行板，独奏小提琴一进入就点明了协奏曲抒情的基调，定音鼓在其中常常起到烘托气氛的作用，第二乐章谐谑曲、进行曲，进行曲似的主题带有东方民间节庆的气氛，中间嵌入一个抒情的插部，像是晚间仰

望天空的畅想；第三乐章主题与变奏，在音乐上最为精彩。主题由独奏长笛吹出，带有英国牧歌的情调，独奏小提琴奏出第二主题。第一变奏由独奏小提琴奏出古朴、雅致的咏叹；第二变奏由两个主题交织而成，独奏小提琴与圆号和大提琴形成交相辉映的流动；第三变奏先由独奏双簧管吹出第二主题的影子，独奏小提琴再予以适当的花饰；第四变奏是第二主题激烈的变形，管乐和打击乐在这里承担重要的角色，引向带有舞蹈性格的第五变奏，独奏小提琴对两个主题进行了综合的陈述；第六变奏带有强烈的马勒风格的印迹，乐曲在弦乐组营造的肃穆而又忧伤的气氛中展开，独奏小提琴高高地遨翔在乐队上空，像是一只临终而逝的天鹅，奏出人间的绝响。薛伟对这部作品透彻周详的理解，完全达到了作曲家的要求。海丁顿说："对我来说，参加薛伟演奏的我的小提琴协奏曲的录制工作是一次巨大的享受。这位杰出的艺术家以火焰、激情和极为富有表现力的抒情，出色地完成了任务。"此外，薛伟还着意表现了这部作品中阴郁的一面，特别表现在第一乐章开始部分；谐谑曲拉得十分聪慧，主题与变奏的抒情潜质被薛伟尽情地表现了出来。全曲在惘然若失中结束，竟然让人联想到曲作者意外的亡故。伦敦爱乐乐团在简·格拉夫女士的指挥下，给薛伟以温暖的烘托。

薛伟从来不因为追求美声而牺牲内容。他认为，技巧是表达内容的手段，在表现强烈的感情时，小提琴发出发劈的声音，只要是自然的而非有意为之，那么，就符合乐曲的内容需要，就是美的。我们祝愿这位勤于思考的艺术家今后取得更大的成绩。

推荐唱片：

理查·施特劳斯、海丁顿：小提琴协奏曲 ASV CDDCA 780

我国的弦乐演奏起步较晚，为时尚短，取得杰出成就的艺术家不在少数。应当由恰当的人选来写一部篇幅合适的著作，记载中国弦乐艺术的盛衰荣辱的艰难历程。笔者限于经历和能力，在此仅举出寥寥数位，挂一漏万在所难免。相信经过我国广大音乐界人士努力，具有世界影响的中国弦乐演奏大师的出现，指日可待。

二十四、希望之星

——沙汉姆、美岛莉、张永宙

吉尔·沙汉姆 美国新锐小提琴家，1971年生于伊利诺斯州。他的双亲都是科学家。全家在1972年迁回以色列定居。沙汉姆7岁时在耶路撒冷的拉宾音乐学院开始跟随塞缪尔·伯恩斯坦学习小提琴。他进步很快，两年后，应邀为斯特恩、米尔斯坦和谢林等人演奏。1980年夏，他参加了在美国科罗拉多州举行的阿斯本音乐学校，接受迪蕾女士和艾勒曼等人的指导。第二年，他开了平生第一场音乐会，当时才只10岁。1982年，他赢得了克莱尔芒特比赛的首奖，获准进入纽约朱利亚德音乐学校跟随迪蕾女士和艾勒曼等人学习。1992年，沙汉姆举行了他在卡内基音乐厅的首演，使他在欧美各国日渐繁忙的巡回演出达到一个高潮。

沙汉姆生长在科学之家，而科学讲究的是理性、逻辑和井然有序。这些因素潜移默化的影响，造就了沙汉姆小提琴演奏独具

的风格。他的左手动作伶俐干净，运弓的压力和力量适中，掌握各种精湛的弓法，发音清脆利落。对乐曲内容的表述，主要从分析得来。无论演奏什么总是谨慎细心，控制在自己力所能及的范围内，极少冒险。

1986年录制的萨拉蒂萨的《卡门幻想曲》是沙汉姆上述特点的一个先兆。这首作品优秀的范例很多，要推陈出新也真不容易。后来者最好的学习方法大概就是仔细研究原谱，尽量从无声的源泉中唤起心中的感觉，避免先入为主。沙汉姆以轻松自如的技巧、以有意出新的细微变化，来展现多姿多彩的西班牙风俗场景，有特色，但不很有说服力。仔细寻思，许多耳熟能详的经典作品在公众的心目中，其感情类型已成模式。《二泉映月》在我们听来，差不多就是哀婉凄凉的同义语，你如果把它仅当作一首运弓练习曲来看待，技术再好，也无法满足我们的审美需求。同理，卡门这位热辣辣的西班牙女子，在沙汉姆的弓弦之下，妖冶风骚不见了，换成了平整洁净的小家碧玉。

沙汉姆从1987年起与DG公司签订了专属艺术家合同。他的进步很快，声誉在与日俱增，艺术也在日渐成熟。

1992年发行的维尼亚夫斯基的两首协奏曲，为沙汉姆赢得了慷慨的嘉许。同拉宾相比，沙汉姆的维尼亚夫斯基第一要文雅的多了，火花眩目的炫技是为抒发感情服务，而这首作品中的感情正属于梦里花落知多少的少年时代，离成熟还有那么一段距离，沙汉姆本人正值此一当口，因而表现恰如其分。他的维尼亚夫斯基第二散发着浓郁的乡愁，可就是总有点为赋新词强说愁的味道，而且把热爱女人的维尼亚夫斯基演得有点像是女人了。

接着发行的《帕格尼尼为咱俩》(咱俩指小提琴和吉他)，真正使沙汉姆一夜之间在世界各地成了古典音乐的明星。这张唱片沙汉姆的琴音悦耳清新，像早晨的空气一样有益健康，左手技巧

干净之极，加上优质录音的帮助，一时间洛阳纸贵也就在情理之中了。唱片中好听的曲子不过半数而已。这证明：即使是帕格尼尼这样的绣旋律高手，在向相好献媚时，亦未能做到不出次品。

沙汉姆真正表现出演绎深度的还要属1993年在伦敦亨利·伍德大厅录制的巴伯和科恩哥尔德协奏曲的唱片。美国作曲家巴伯（1910—1981）以《弦乐柔板》令众多乐迷心旌摇荡。他的小提琴协奏曲在韵味上与之如出一辙。这部协奏曲由两种泾渭分明的特质拼合而成：前两个乐意是如歌的吟唱，紧接一个无穷动式炫技终曲。这种强烈的对照出人意料，却是事出有因：巴伯原是受美国富商塞缪尔·费尔斯委托，为费尔斯的养子、小提琴神童伊索·布瑞塞利创作一首协奏曲。当布瑞塞利见到前两个乐章的手稿时，他嫌巴伯在发挥他所擅长的抒情天赋时，没有给独奏小提琴足够施展技艺的机会。巴伯听后答应在末乐章中加倍补偿。他真的这样做了，布瑞塞利见了手稿后竟然声称这是无法演奏的。约写协奏曲的费尔斯以此为由要求巴伯退款。巴伯说服舒姆斯基私下试奏这一乐章，证明并非不可演奏。这场风波以巴伯退还半数定金、布瑞塞利让出初演权了事。1941年2月7日，斯波尔丁与奥曼迪指挥的费城交响乐团合作首演了这部协奏曲。1948年，巴伯对乐谱进行了修订，修订本在第二年发表。可惜的是，这部协奏曲一直未能树立起稳固的地位，未能收进小提琴家们的保留曲目。现在，这种被忽视的状况已经得到改观。

这部协奏曲是巴伯创作风格的一个转折点。热情浪漫的前两个乐章在缅怀过去、追忆逝水年华；狂放恣肆的终曲预示着一个动荡不安的时代即将到来。巴伯写作此曲时正当德、苏瓜分波兰的1939年，风雨欲来的气氛被作曲家准确地捕捉了下来。沙汉姆动了一番心思，对全曲作了细致的安排。对第一乐章春梦般惬意的抒情与第二乐章天使般幻异的伤怀，他以轻松和凝重的不同手

法区别开来，使同类型的情感产生更大的差异和变化，增加对比的强度。第三乐章既精细又狂野，说明沙汉姆在感情变化的大幅度调控方面有所提高。沙汉姆的科恩哥尔德也很出色。有海菲茨刚健的演绎在前，沙汉姆尽力压榨其中柔情的水汁，甚至眼眶都有些湿润了。这首美丽的协奏曲真希望在音乐厅中也能时常听到。这张唱片还收录了科恩哥尔德的小提琴与钢琴组曲，这原是为莎士比亚的喜剧《无事生非》而作的戏剧配乐，科恩哥尔德的改编很成功，缭绕着20年代维也纳特有的气氛。

1995年沙汉姆在伦敦亨利·伍德大厅录制了普罗科菲耶夫的两首小提琴协奏曲和独奏奏鸣曲。沙汉姆的处理是如此的精心细致，把普罗科菲耶夫年轻时性格中唐突支棱、跳跃欢腾的一面梳理得更接近绅士社会的标准；普罗科菲耶夫第二舒缓悠长的抒情风格显然更投沙汉姆所好。独奏奏鸣曲是普罗科菲耶夫为庆祝“十月革命”30周年而作的，是供当时流行的二三十人的剧院演出齐奏使用的。它避开了巴赫罩在独奏奏鸣曲上的光环，以单纯的旋律线条来发挥小提琴抒情的特质。

1997年，沙汉姆推出的最新唱片仿照商业上大获成功的Paganini For two。所不同的是，帕格尼尼换成了德沃夏克；吉他换成了钢琴，由沙汉姆的妹妹、钢琴家奥莉与兄长演对手戏。

德沃夏克擅长的乐器是中提琴，但他同样可以出众地演奏小提琴和钢琴。他的《F大调小提琴奏鸣曲》（作品57号）产生自和约阿希姆的友谊。作品亲切抒情，第三乐章富于欢快的跳跃感，格外动听。相比之下，《G大调小奏鸣曲》（作品100号）技巧容易得多。这部作品写于逗留美国期间，德沃夏克把自己6个孩子的唱名都编织进去了，这是多么温存体贴的父爱！这首作品是供他一对十来岁的小儿女练琴之用。第二乐章小广板流传广远，曾被冠以《印地安悲歌》之名，贴切传神。小时，沙汉姆兄妹经常一起

练琴。一天，哥哥从外面带回来一本乐谱。“我想听听这曲子怎么样?”于是，兄妹俩各就各位摆弄起来。他们的父亲听后跑进来说：“多美的曲子啊!”这就是这首小奏鸣曲大约10年前的故事。现在兄妹俩把家庭中的融融快乐带给我们大家一同分享。

有人说德沃夏克最美的作品多出于小型作品。这张唱片收录的4首浪漫小品（作品75号）是个样本，代表德沃夏克丰神秀美的灵感。4首小品分别取名为抒情曲、随想曲、浪漫曲和悲歌。旋律优美动听不消说，整套欣赏更觉楚楚动人。

沙汉姆的风格特别迎合文质彬彬的白领阶层的需要。他与信息革命一道成长，像信息革命赖以生存的电子技术一样迅速、准确、可靠。但当我们孤寂萧索，希冀外力推动我们前进时，会感到他不大能够给予我们的心灵以震撼。

推荐唱片：

1. 巴伯、科恩哥尔德：小提琴协奏曲；科恩哥尔德：小提琴和钢琴组曲 DG439 886—2
2. 德沃夏克：两首小提琴奏鸣曲、4首浪漫小品 DG 449 820—2
3. 普罗科菲耶夫：两首小提琴协奏曲，独奏奏鸣曲 DG 447 758—2

美岛莉　被称作是日本的国宝级小提琴家。这位清纯可爱的小女孩一出道就博得了许多人的赞赏。她是名师迪蕾的学生，并且虚心向世界上许多高明的弦乐家请教。美岛莉的演奏反映了计算机最可宝贵的两个特点：快速、准确，外加纯洁天真的感情。她扎实稳重、循序渐进的作风，代表了日本人最崇尚的敬业精神。

1989年推出来的帕格尼尼24首随想曲的唱片，使美岛莉一

下子成为国际间熠熠生辉的乐坛新星。她的演奏极为抒情，把技巧高难的随想曲处理成一首首意境深邃的音诗，又不失其即兴幻想成分。同期推出的德沃夏克小提琴协奏曲的唱片，清新的抒情中增添了几分甜甜的妩媚，第三乐章轻盈跳跃的捷克民间舞曲拉得纤巧动人。这些唱片是豆蔻年华的小姑娘纯朴天性的自然流露。美岛莉从来不为表现技巧而牺牲内容，音乐在她的心中扎下了根，美从她的琴上汩汩淌出。

几年之后，美岛莉出落成一位体态端庄的盈盈少女。她录制的卡内基音乐会实况和返场小品集，全面展现了她的高超技艺。特别是返场小品集，可以认为是近来最精彩的小品唱片。曲目选择精良，录音优秀，琴声传真。改编自肖斯塔科维奇的《前奏曲》，哀婉幽怨，感情深沉。萨拉萨蒂的《引子与塔兰泰拉舞曲》，引子拉来细腻委婉，情思悠长；塔兰泰拉速度奇快，左手上下翻飞，如同电子计算机一样准确无误，精湛的技巧令人瞠目结舌，激动人心的力量不亚于任何人。巴托克的《6 首罗马尼亚民间舞曲》抒情、柔美、沉思、欢舞，错落有致、前后辉映，听来入迷，不觉时光倏忽流逝！

美岛莉 1993 年 7 月 26 日在以色利特拉维夫举行的音乐会实况现已制成唱片发行。她演奏的曲目是布鲁赫的《苏格兰幻想曲》和西贝柳斯的小提琴协奏曲。实况录音具有生动的现场感和易于领悟的情感交流，这是录音室里制作的唱片常常欠缺的品质。美岛莉扎实的技术功底使现场音乐会的演奏如同录音室里的制作一样干净精确。西贝柳斯小提琴协奏曲的抒情主题演奏得浓郁纯厚，第一乐章的尾声慷慨激昂，终乐章拉得清澈、准确，引人注目，最艰涩的段落也处理得简洁有力。布鲁赫的《苏格兰幻想曲》音响效果更胜一筹，美岛莉强调音乐织体的清澈透明和作品的幻想性。

1996年，美岛莉随同祖宾·梅塔指挥的维也纳爱乐乐团访华演出，在北京世纪剧院演出了勃拉姆斯的小提琴协奏曲。美岛莉的演奏姿势有些拘谨，舞台形象不如人们预想得那么美好。勃拉姆斯宏大的气势使她的力量稍显不足。但论起感情之投入，用力之不遗余力，美岛莉仍然给全场观众留下了深刻的印象。有人认为，美岛莉的小提琴声嘶力竭，但我们宁愿听风格粗砺、精神抖擞的勃拉姆斯，也不愿意把这部作品演奏得文质彬彬、秀气孱弱。

美岛莉现在已经是一位成熟的小提琴家。她和张永宙、文格罗夫等人一同代表前途未可限量的一代。

推荐唱片：

帕格尼尼：24首随想曲 CBS CD44944

如果万事顺遂，不出意外，**张永宙** 一定可以成为古往今来最壮观的女小提琴家。这位生于美国费城的韩国小姑娘，从小就以惊人的音乐天赋引来世人的啧啧称羡。

张永宙4岁开始学琴，1年以后，和费城当地的几个交响乐团合作演出。她的音乐悟性和掌握技巧的能力奇佳。8岁时和祖宾·梅塔指挥的纽约爱乐乐团举行首次职业公演。随后，和许多世界级交响乐团合作演出。1994年10月，举行卡内基音乐厅首演。就连门下英才辈出的迪蕾女士也对自己这位明星学生恩宠有加，赞不绝口。

如潮的佳评对张永宙来说司空见惯。EMI公司在她9岁时，为她发行了第一张返场小品集。说明书中称这是一位前途远大的演奏家艺术发展的第一页。梅纽因更称赞她为有史以来最精彩、最完美、最理想的小提琴家。听过这张唱片之后，我们也许会产生一种困惑，怀疑这些赞扬背后是否隐藏着什么；抑或我们的耳朵

出了偏差，不能领会这朵新颖的艺术之花。这样说，并不是责怪这张唱片不好。对于一个年仅9岁的小女孩，无论如何，这张唱片都是了不起的成就。她的松弛自然、洒脱无羁会赢得任何持论公平的人们的喜爱。肖斯塔科维奇的《前奏曲》跳脱松弛、生龙活虎，帕格尼尼的几首随想曲拉起来像是在搭积木玩游戏，哪里有一点汗水涔涔、苦不堪言的痕迹。但是，这张唱片毕竟是一个神童的小荷才露尖尖角，大造声势地宣传和夸大其词的赞誉未必对孩子真有助益。

接下来推出的唱片是：柴科夫斯基的小提琴协奏曲和勃拉姆斯的几首匈牙利舞曲，匈牙利舞曲演奏得更加引人入胜。另一张帕格尼尼的第一小提琴协奏曲的唱片也演奏得十分精彩，张永宙艺术处理胆大心细，解决技术难关游刃有余。

较新的一张唱片是拉罗的《西班牙交响曲》和维厄唐的《a小调第五小提琴协奏曲》。《西班牙交响曲》表现泼辣果敢，没有东方人含蓄内敛的神情，这可以看成是张永宙纯西方式文化教养的反映。维厄唐的《第五小提琴协奏曲》尽管也很精彩，但在筋骨的遒劲和音质的弹性上，还留有提高的余地。

推荐唱片：

1. 拉罗：西班牙交响曲；维厄唐：第五小提琴协奏曲 EMI 5 55292—2
2. 柴科夫斯基：小提琴协奏曲；勃拉姆斯：匈牙利舞曲 EMI 754753—2

后记

在新的世纪即将来临之际，简单回顾一下20世纪世界弦乐演奏艺术的发展进程，一定会给我们带来深刻的启迪。

19世纪强调高度个性化的浪漫主义思潮一直延续到20世纪初期。1917年奇迹人物海菲茨的出现，把机械文明中精密、准确的特点带到了演奏中。这种风格特点历经半个世纪，被磨砺得日趋一致。此外，随着电影、电视等大众娱乐业的蓬勃兴起，独奏音乐会万众瞩目的辉煌已成过眼烟云；录音技术的进步，也减弱了公众参加音乐会的热情。同时，学生在学习时，借助唱片可以便利地模仿前人的演奏，这进一步加剧了演奏风格雷同的倾向。时至今日，我们经常可以听到抱怨，说某人的演奏只有技巧，缺少感情，缺少灵魂。因此而认为演奏中的个性一代不如一代，几乎已成评论界的共识。但是，事情还有另一面。有史以来，没有一个时期涌现过今日这么多高水平的演奏员，弦乐演奏可以说已经达到了充分成熟的状态。当代人的兴趣比前人更广泛，知识更渊博。为此付出的代价也许是不再那么专心致志，心无旁骛了。

音乐艺术，特别是所谓的高雅音乐，在弘扬人类的真善美，丰

富人民的精神生活方面，有着无可替代的审美价值。同样，音乐的发展也需要大量听众的鼎力支持。20 世纪的弦乐演奏实践表明，这种相互依存的关系曾经给人间创造了多少只应天上有的美妙和谐。历史的发展是按照螺旋型的台阶前进的。在经历了人类历史上发展速度最快的 100 年之后，作为对 20 世纪下半叶演奏风格日趋平庸的反拨，21 世纪一定会产生许多个性突出、风格卓异的演奏家。

参考文献

书名	作者	出版者
牛津简明音乐词典		人民音乐出版社
外国音乐辞典		上海音乐出版社
小提琴八大名家的演奏	亨利·罗思著	上海音乐出版社
古今杰出小提琴家	拉阿本著	人民音乐出版社
管弦乐队讲话	罗加尔—列维茨茨基著	人民音乐出版社
世界著名弦乐艺术家谈演奏（1—3册）	阿普尔鲍姆著	上海音乐出版社
我的小提琴演奏教学法	奥尔著	人民音乐出版社
小提琴演奏艺术	弗莱什著	人民音乐出版社
小提琴演奏的科学	布朗斯坦著	人民音乐出版社
管弦乐名曲解说（上、中、下）	爱·唐斯著	人民音乐出版社
爱乐（总1—13期）		生活·读书·新知三联书店
外国著名小理琴家词典	章彦编著	人民音乐出版社
作曲家论音乐	萨姆·摩根斯坦编	人民音乐出版社
The Gramophone Good CD Guide 1995		
The Gramophone magazine 1994—1996		

The Penguin Guide to Compact
Discs and Cassettes